

OVERSETTELSE FRA PIANO TIL SYMFONIORKESTER

Et nærmere blikk på orkestreringer
av *Bilder fra en utstilling* og en egen
orkestrering av Arthur Honeggers *Sarabande*

Sverre Tollefsen Laupstad



Masteroppgave våren 2015
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo

Forord

Arbeidet med masteroppgaven har vært en spennende og utviklende prosess både akademisk og musikalsk. Jeg har fått anledning til å gå grundig inn et tema som har interessert meg i mange år, og samtidig har jeg fått verdifull erfaring som vil komme meg til nytte både som utøvende musiker og arrangør. Noe har jeg lært meg selv, men mye må tilskrives andre behjelpelige mennesker som alle fortjener en takk.

Fremfor alt må veilederen min, Bjørn Morten Christophersen, takkes. Den faglige tyngden, kombinert med språklig teft, har vært uvurderlig i arbeidet med oppgaven. Ingen spørsmål er for store eller små, og de grundige tilbakemeldingene har vært til stor hjelp gjennom hele prosessen. At han i tillegg gjør det hele med et smil, og gjerne en vittig kommentar, skader heller ikke.

Aleksander Sinding-Larsen Waaktaar må også takkes. Ingen orkesterrelaterte samtaler går under radaren for ham. Vi har hatt endeløse samtaler om teksturer og akkordprogresjoner, mens vi side om side har skrevet hver vår master. Når jeg har trengt et avbrekk har Torgeir Beyer vært minst like ivrig på pauser som Aleksander har vært på orkesterdisposisjoner, og de har utfyllt hverandre aldeles fullkommet. Takk til begge to!

I løpet av mine fem år på Institutt for musikkvitenskap er det særlig to forelesere som har vært inspirerende på veien mot målet. Det er henholdsvis Asbjørn Ø. Eriksen som har åpnet øynene og ørene mine for mye klassisk musikk, særlig den russiske. Og Even Kruse Skatrud som har vært min satslærelærer på instituttet, og gitt meg et spark ut i den virkelige verden som freelancearrangør. Takk til begge to!

Sist, men ikke minst, må familien min takkes for hjelp med språket i oppgaven.

Oslo, 25.04.2015

Sverre Tollefsen Laupstad



Innhold

Innledning	1
En kort presentasjon av <i>Bilder fra en utstilling</i>	2
Piano- og orkesterpartiturene.....	4
Om oppgaven: Sentral litteratur og utforming.....	6
Utforming.....	7
Praktisk informasjon knyttet til lesing av oppgaven.....	8

Teoretisk del

Kapittel 1: Metode	9
1.1 Min analysemetode og Walter Pistons metode.....	13
Kapittel 2: Generelt om oversettelse fra piano til orkester	17
2.1 Instrumentet.....	18
2.2 Spilletekniske utfordringer i forbindelse med oversettelse.....	20
2.2.1 Hurtige vekslinger i register.....	20
2.2.2 Sustain-pedal.....	21
2.2.3 Tremolo.....	22
2.3 Uvanlige pianistiske effekter i <i>Bilder fra en utstilling</i>	23
Kapittel 3: Analyse av utvalgte satser	27
3.1 Gnomus.....	27
3.1.1 Orkestrene.....	28
3.1.2 Takt 1-10.....	28
3.1.3 Takt 19-38.....	32
3.2 Bydlo.....	37
3.2.1 Woods orkestrering.....	39
3.2.2 Ravels orkestrering.....	43
3.3 Catacombae.....	46
3.3.1 Orkestrene.....	46
3.3.2 Catacombae.....	47
3.3.3 Con mortuis in lingua mortua.....	50
3.4 Izbushka na kur'ikh nozhakh (Baba-Yaga).....	53
3.4.1 Pianistens utfordringer.....	53
3.4.2 Orkestrene.....	56
3.4.3 Liszt-oktaver i orkesteret.....	56
3.5 Bogatyrskie vorota vo stol'nom gorode vo Kiev (Porten i Kiev).....	59
3.5.1 Orkestrene.....	60
3.5.2 Forslagsnoter.....	60
3.5.3 Klokketemaet.....	63
3.5.4 Hymnen.....	68
Oppsummering og konklusjon	71

Praktisk del

Kapittel 4: Arthur Honegger - Sarabande	74
4.1 <i>Sarabande</i> for piano.....	75
4.1.1 Store grep i venstre hånd.....	77
4.1.2 Polyfoni.....	78
4.1.2.1 Takt 8-14.....	78
4.1.2.2 Takt 15-26.....	80
4.2 <i>Sarabande</i> for orkester.....	80
4.2.1 Forgrunn og bakgrunn.....	80
4.2.2 Utvalgte oversatte elementer.....	84
Etterord	86
Min orkestrering av <i>Sarabande</i>	87
Kilder	90

Innledning

Denne masteroppgaven har en teoretisk og en praktisk del. I den teoretiske delen vil jeg analysere utdrag fra henholdsvis Henry Wood og Maurice Ravels orkestrering av Modest Mussorgskys *Bilder fra en utstilling*. Hensikten er å belyse og drøfte problematikken og utfordringer knyttet til oversettelse fra piano til orkester. Dette vil så danne grunnlag for min egen orkestrering av Arthur Honeggers *Sarabande* i oppgavens praktiske del.

Som rytmisk pianist er det ingen selvfølge at jeg skal skrive en masteroppgave om oversettelse av klassisk pianomusikk til symfoniorkester. Jeg har aldri drevet med klassisk musikk på et nevneverdig nivå, og begynte først å spille piano etter øret siste året på ungdomsskolen. Da ble jeg til gjengjeld voldsomt oppslukt av dette instrumentet og det ga mersmak. I 2004 begynte jeg på musikklinja ved Sortland videregående skole med jazzpiano som hovedinstrument, og jeg kastet meg over teorifagene med stor glede. Både satslære og kunstmusikkhistorie ble favoritter, og sammen med pianoet er det fortsatt mine største interesser. Etter at jeg flyttet til Oslo begynte jeg for alvor å freelance som pianist, dirigent og arrangør, og gjennom satslæreemnet på Institutt for musikkvitenskap fikk jeg muligheten til å få fremført arrangementer for kor, korps og storband. Samtidig knyttet jeg nødvendige kontakter for å integrere dette inn i freelancevirket mitt, men symfoniorkestrene uteble. Det skulle vise seg at det krever mer enn et helgekurs for å mestre dette mediet, og dermed ble kursen for masteroppgaven staket ut.

Jeg ville lage en masteroppgave som kunne forene alle disse interessene, og hvor jeg samtidig kunne lære mer om orkesterformatet og orkestrering. *Bilder fra en utstilling* har fulgt meg siden videregående, og på det tidspunktet var jeg særlig fascinert av Mussorgskys harmonikk og tilnærming til modalitet. Første gang jeg hørte verket på en konsert var det pianoversjonen med Leif Ove Andsnes ved tangentene, og andre gangen var det Ravels orkestrering med Berlin filharmonien. Begge gjorde en strålende jobb, men jeg satt igjen med veldig forskjellig inntrykket av musikken. I kjølvannet har det reist seg en del spørsmål om hvordan man kan oversette pianomusikk til orkester på best mulig vis uten å endre karakteren fra originalen, og hvordan forskjellige arrangører har gått løs på den utfordringen. Man kan fort la seg blende av alle farger og nyanser et orkester kan tilføre et pianoverk, men mange av kvalitetene til pianoet kan også gå tapt i oversettelsen. Det er

disse instrumentkarakteristiske kvalitetene denne oppgaven vil handle om, og jeg skal ved siden av den praktiske delen se nærmere på hvordan henholdsvis Maurice Ravel (1875-1937) og Henry Wood (1869-1944) har gått løs på de partiene av *Bilder fra en utstilling* jeg anser for å være de mest krevende å oversette. For den teoretiske delen har jeg tatt utgangspunkt i dette forskningsspørsmålet:

1. Hvordan oversetter Henry Wood og Maurice Ravel karakteristiske pianoeffekter og teknikker til symfoniorkester i deres orkestrering av *Bilder fra en utstilling*, og hva går eventuelt tapt i oversettelsen?

For den praktiske delen av oppgaven har jeg orkestrert *Sarabande* av Arthur Honegger sett i lys av slutningene jeg har trukket fra partituranalysene i den teoretiske delen. For den delen av oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i følgende forskningsspørsmål:

2. Hva er de største utfordringene ved å oversette *Sarabande* av Arthur Honegger fra piano til orkester, og hvordan kan man gå frem for å forsøke å løse de?

En kort presentasjon av *Bilder fra en utstilling*

Bilder fra en utstilling (1874)¹ er et pianoverk skrevet av Modest Mussorgsky (1839-1881). Verket er inspirert av Victor Hartmans (1834-1873) posthum-utstilling av over 400 av hans bilder, og derav navnet. Det er en av Mussorgskys mest kjente komposisjoner og er et viktig verk i den moderne pianokanon, om ikke som komposisjon, så i alle fall som svenneprøve for profesjonelle pianister. Teknisk er det tidvis svært krevende, i tillegg til at det fra utøverens perspektiv er skrevet veldig åpent med få føringer for hvordan det skal fremføres. Til tross for dette er det også kjent for å ha svært få pianistiske kvaliteter. Det er ikke dermed sagt at det ikke er egnet for å bli spilt på piano, historien har åpenbart bevist det motsatte, men mye av notematerialet kan ofte minne om reduksjoner av mer orkestrale verk, koraler og sanger. Michael Russ sier det på denne måten: «These colorful and sometimes powerful pieces with their unsympathetic writing for the piano have left the feeling that the work should be orchestrated(...)»². I tillegg benyttes det få effekter som tradisjonelt har vært karakteriserende for piano som instrument, og det kan virke som Mussorgsky hadde liten interesse for å utnytte kvalitetene og potensialet som ligger i instrumentet, i alle fall sammenlignet med den generelle tendensen blant Europas

¹ Maes 1996:86

² Russ 1992:76

komponister på omtrent samme tid. Vi ser lite til typisk Chopin-ornamenterte linjer som strekker seg over hele registeret. Potensialet for å spille mange parallelle teksturer blir også i liten grad utnyttet til forskjell fra Milij Balakirevs pianomersterverk *Islamey* som Mussorgsky nødvendigvis må ha hatt kjennskap til i kraft av at de to tilhørte samme komponistkollektiv. Klangflater skapt med Albertibass eller store arpeggioer i samarbeid med en utstrakt bruk av sustainpedalen finner man heller nesten aldri i dette verket, til forskjell fra veldig mye av pianomusikken fra den klassiske og romantiske perioden forøvrig. Kanskje er dette en del av årsaken til at det har blitt arrangert for andre besetninger hundrevis av ganger siden det ble gitt ut i 1886?³.

Verket er delt opp i 10 korte satser i tillegg til en forsats som kommer i fem forskjellige utgaver (det kan diskuteres om det også kommer en sjette og sjuende presentasjon av forsatsen, men den konvensjonelle oppfatningen er fem). Formen på satsene er ofte to- eller tredelt og det finnes få spor, om noen, til sonatesatsformen. Komposisjonene er veldig direkte: Temaer presenteres ofte uten noen form for behandling eller videreutvikling, og går ofte umiddelbart over til neste del etter at presentasjonen av den første er over. Denne direkte måten å uttrykke seg på er karakteristisk for Mussorgsky i flere av hans verk og er et viktig element i hans musikkfilosofi som blant annet handlet om å portrettere verden slik den virkelig er. En retning innenfor kunstmusikken vi i dag typisk betegner som realisme.

«Vocal music is at the heart of realism; instrumental music was a poor substitute. (...). In *Pictures* [at an Exhibition] we frequently find him imitating vocal music rather than exploiting the qualities of the piano and we detect a lack of interest in the techniques of instrumental composition.⁴

I dette verket presenter Mussorgsky en litt uvanlig utgave av realisme, nemlig virkeligheten slik den er portrettert av Victor Hartman i et sett med det Mussorgsky anså som hans beste bilder⁵. Parallelt med denne virkeligheten fortelles historien om Mussorgsky, eller en annen iakttager, som går fra det ene bilde til det neste gjennom *Promenaden*, forsatsen som kommer før 1., 2., 3., 5., og 7. sats. Altså følger dette verket to program som gradvis fletter seg inn i hverandre, og den sjette gangen man hører *Promenade*-temaet er det

³ Russ 1992:22

⁴ Ibid.:10

⁵ Ibid.:16

implementert som en del av satsen og iakttageren av Hartmans bilder er til slutt ikke bare en iakttagere, men er en del av den verden musikken portretterer⁶.

Piano- og orkesterpartiturene

I mine analyser har jeg tatt utgangspunkt i to versjoner av pianopartituret henholdsvis Rimsky-Korsakovs editerte versjon fra 1886, fordi jeg vet med sikkerhet at Ravel tok utgangspunkt i dette partituret⁷, og Otto Gustav Thümers fra 1914. Det har vist seg vanskelig å finne ut hvilken utgave av pianopartituret Wood har benyttet seg av, men en av disse to fremstår som mest sannsynlig. Thümers utgave ble utgitt i London bare ett år før Wood skrev sin orkestrering, og selv om hans utgave, ifølge Russ, er nærmere *urteksten*⁸ er det relativt liten diskrepans mellom den og Rimsky-Korsakovs editering. I hovedsak er det noen trykkfeil som er endret bl.a. dobbeltpunkteringen til Rimsky-Korsakov de to siste taktene av i *Con mortuis in lingua mortua* (som indikerer at det er 7 slag i takten istedenfor 6, som taktarten tilsier), og det er lagt til metronommarkeringer i tillegg til karakterbeskrivelsene. Det er likevel én viktig indikasjon på at Wood har tatt utgangspunkt i Thümers partitur og den manifesterer seg i takt 4-5 i *Catacombae*. I den satsen har både Wood og Thümer samme svært påfallende notasjonsfeil. Jeg vil komme tilbake til den forskjellen og konsekvensene det har for orkestreringen i min analysen av satsen. Bortsett fra endringene som er nevnt over er begge pianopartiturene identiske med tanke på de aktuelle elementene jeg vil analysere. Dermed er det av liten betydning om Wood har tatt utgangspunkt i det ene eller det andre partituret.

Som nevnt over er det svært mange som har skrevet arrangement av dette verket for både orkester og andre besetninger. Alt fra Emerson, Lake & Palmer til korps og storband. Ettersom jeg ønsker å fokusere på orkestermediet er bare orkesterversjonene aktuelle for meg, men også der er det mange å velge mellom. Senest i 2013 kom det en helt ny orkestrering av Peter Breiner som ble innspilt av New Zealand Symphony Orchestra samme år. For meg var likevel Ravels versjon et naturlig valg. Den er genierklært fra flere hold og står som en bauta. Orkestreringen er analysert utallige ganger fra før, men det trumfes av at den tilsynelatende alltid vil være en viktig referanse for hvordan dette verket skal låte i orkester, ved siden av å være den versjonen som helt klart er spilt mest. Henry Wood var ikke et selvfølgelig valg, men han var den første som orkestrerte hele verket

⁶ Maes 1996:87

⁷ Choi 2012:5

⁸ Russ 1992:24

(med unntak av noen forsatser), bare 7 år *før* Ravel. Det hører med til historien at Wood trakk sin versjon tilbake da han fikk høre Ravels orkestrering, og partituret hans finnes ikke utgitt i dag. Jeg har likevel vært heldig og fått bilder av hans håndskrevne originalpartitur fra Royal Academy of Arts som sitter på forvaltningsretten.

Et potensielt grunnleggende problem med innfallsvinkelen og forskningsspørsmålet til den teoretiske delen er at jeg ikke vet hvorvidt, eventuelt i hvilken grad, Ravel og Wood faktisk forsøkte å *oversette* verket, eller om de bare tok utgangspunkt i det som et ledd i et fritt arrangement. Begge tar seg friheter som går langt utenfor det jeg vil kalle oversettelse hvor de legger til takter, lager nye linjer og stemmer, og noen forsatser er til og med utelatt i sin helhet. Dette er likevel eksempler som tilhører unntakene, og jevnt over ligger begge arrangementene tett opp mot originalen. Særlig Ravel trekkes ofte frem i den sammenhengen typisk fordi han er oppsiktsvekkende tro mot registrene Mussorgsky skriver i. Wood er ikke alltid like konsekvent på det området, men harmonikk og rytmikk er hos begge arrangørene nesten alltid identisk med Mussorgsky. Det er i seg selv ikke et bevis på at de har forsøkt å oversette, men det er en klar indikasjon på at de i stor grad tok utgangspunkt i pianoversjonen og neppe hadde intensjoner om å lage noe som var veldig langt fra originalen. Likevel kan jeg ikke si dette med noen form for sikkerhet, men det er heller ikke et nødvendig premiss for å vurdere hvilke elementer som går tapt i deres orkestreringer. Utgangspunktet mitt er helt subjektiv, og selv om det finnes mange konvensjoner for hva som er pianokarakteristiske effekter, er det til syvende og sist jeg som velger ut hvilke som skal vurderes. Dermed er det ikke nødvendigvis så viktig om Ravel og Wood ønsket å oversette helt presist. Uavhengig av hva deres intensjoner var har det skjedd noe med musikken og de unike pianoeffektene når verket har byttet medium. I denne oppgaven er det nettopp de effektene som faller i sprekken mellom piano- og orkesterpartituret jeg ønsker å belyse.

At arrangementene ligger tett opp mot originalen har også vært viktig for valg av orkestrering. Det virker rimeligere å sammenligne dem dersom man legger til grunn at begge arrangørene til en viss grad har forsøkt det samme. Da kan man dessuten også gå rett til kjernen av det jeg leter etter, nemlig oversettelsesproblemer. Wood har i større grad enn Ravel utelatt enkelte deler av satsene, men det har vært av liten betydning for de elementene jeg skal analysere. I kraft av at det er så kort tid mellom publikasjonen av arrangementene deres, og med tanke på at de var på omtrent samme alder, er det også rimelig å forutsette at de hadde mer eller mindre de samme musikalske referansene som

bakgrunn for orkestreringen. Jeg tenker da på at de begge hadde en solid faglig bakgrunn i kunstmusikkens historie, og de må nødvendigvis ha studert de viktige orkesterpartiturene som var skrevet før deres tid, men også at de var oppdatert på strømningene som preget de forskjellige europeiske landene i deres samtid.

På en annen side hadde de to arrangørene forskjellige fokus i sin musikalske karriere. Ravel var og er først og fremst kjent som komponist, mens Wood jobbet mest som dirigent og har en betraktelig kortere verklite. I så måte kan det være urimelig å sammenligne de to, men det gjør det også ekstra spennende at de har gått løs på oppgaven med forskjellig innfallsvinkel. Kan det for eksempel tenkes at Wood har en mer pragmatisk tilnærming til å arrangere, man må kunne legge til grunn at han hadde kjent på kroppen ved flere anledninger hva som fungerer og ikke fungerer i et orkester? Det er ikke dermed sagt at Ravel ikke viste hva som fungerte, tvert imot hadde han en imponerende innsikt i de tekniske aspektene ved de forskjellige instrumentene i orkesteret, noe som manifesterer seg i partiturene hans. Men det praktiske erfaringsgrunnlaget deres er forskjellig, og jeg anser det som nærliggende å tro at det er utslagsgivende for hvordan man reflekterer rundt orkestrering.

Om oppgaven: Sentral litteratur og utforming

I arbeidet med denne oppgaven er det særlig to kilder, ved siden av partiturene, som har vært viktige og som jeg hyppig referer til. Det er Michael Russ' bok *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition* og Jason Kleins doktoravhandling *Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: A comparative analysis of several orchestrations*. Førstnevnte er en blanding av refleksjoner over omstendighetene rundt Mussorgsky og denne komposisjonen, i tillegg til at boken gir en overfladisk analyse av pianopartiturene og historiene knyttet til bildene til Hartman. Jason Kleins doktoravhandling gjør en analyse av 7 forskjellige orkestreringer og både Wood og Ravel er en del av den. Klein analyserer alle satsene, og de blir også relativt overfladisk ettersom det er snakk om 7x10 analyser. Avhandlingen har likevel bidratt til å gi meg interessante perspektiver på de mer overordnede linjene som preger alle orkestreringer av dette verket. Begge disse kildene tar i liten grad for seg problematikken knyttet til oversettelse, i alle fall fra et teknisk og akustisk perspektiv. De reflekterer i større grad over mer overordnede uttrykk i musikken og hvordan dette samsvarer med uttrykket i pianopartituret. For min oppgave har dette vært nyttig hovedsaklig for å illustrere hvilke aspekter ved partiturene som allerede er ettertrykkelig

belyst, og hjulpet meg med å spisse mine analyser i en retning som kanskje kan åpne for nye refleksjoner rundt orkestrering av pianomusikk.

Begrepet orkestrering, sammen med oversettelse og instrumentasjon, vil jeg bruke omtrent slik Rolf Inge Godøy gjør i sin artikkel 'Skisse til en instrumentasjonsanalytisk metode'⁹, en artikkel som også har vært viktig for oppgaven. I hans artikkel fungerer instrumentasjon som en fellesbetegnelse på alle former for utvelgelse av instrumenter og fordeling av stemmer i et gitt partitur. Oversettelse i forbindelse med denne oppgaven bruker jeg som en betegnelse for å overføre et verk fra et medium til et annet, og orkestrering som en mer spesifisert betegnelse på instrumentering for et symfoniorkester.

Utforming

Denne oppgaven skal altså ta for seg både instrumentet piano og noen av dets egenskaper, samtidig som den vil vurdere hva som går tapt når disse skal orkestreres. Omfanget av en slik problemstilling må nødvendigvis begrenses en del ettersom spennvidden til både orkester og piano er nærmest uendelig stor, særlig sett i lys av mer moderne notasjon og klangidealer. En av reduksjonen jeg gjør av omfanget ligger implisitt i forskningsspørsmålets formulering, nemlig at jeg forholder meg primært til de pianistiske effektene i *Bilder fra en utstilling*. I kapittel 2 spesifiserer jeg ytterligere hvilke effekter og teknikker jeg ønsker å gå nærmere inn på, i tillegg til å belyse noen mer generelle, men unike egenskaper ved piano som instrument. I kapittel 3, som utgjør mesteparten av den teoretiske delen, går jeg nærmere inn på noen av satsene i verket og vil belyse hvordan Ravel og Wood har oversatt både de typiske utfordringene som illustreres i kapittel 2, i tillegg til uvanlige problemstillinger som er unike for den aktuelle satsen. I kapittel 4 vil jeg gjøre min egen orkestrering av Arthur Honeggers *Sarabande*. Stykket vil undergå en tilsvarende analyse som satsene i *Bilder fra en utstilling*, og jeg vil illustrere hvordan jeg selv går frem for å ivareta det jeg anser som de viktige pianistiske effektene. Kapittel 1, som følger disse avsnittene, vil gå nærmere inn på metoden jeg har brukt i prosessen med denne oppgaven.

⁹ Godøy1993

Praktisk informasjon knyttet til lesing av oppgaven

For å forenkle prosessen med å lese denne oppgaven følger det her en liste over valg jeg har tatt som en leser vil være tjent med å kjenne til.

1. Når jeg benevner notenavn vil jeg ta utgangspunkt i de engelske navnene. I praksis innebærer dette at jeg vil referere til tonen H som B og B som B^b.
2. Selv om jeg i stor grad har laget reduksjoner av partiturene vil det for notesterke lesere tidvis være av interesse å ha originalene tilgjengelig. De ligger vedlagt som PDF-er i en link i litteraturlisten under 'partiturer'.
3. I orkester finnes det mange instrumenter som har forskjellig stemming. Ettersom jeg ofte vil kombinere mange av disse på samme system er alle mine reduksjoner notert som C-partitur.
4. I videreføringen av punktet over er det også viktig å være oppmerksom på når jeg noterer instrumentene i sin klingende oktav og når de er transponert. Kontrabass, kontrafagott, pikkolo og celesta som klinger henholdsvis en oktav under, eller en oktav over, hvor de er notert, vil noen ganger være notert slik de klinger, og andre ganger notert 8va/8vb. Dette er styrt av hvorvidt de er alene på et system, eller om de deler plassen med instrumenter som ikke transponeres en oktav. Dersom kontrabass er notert sammen med kontrafagott noterer jeg det 8va, men der kontrabass er notert sammen med cello er begge notert slik de klinger.
5. Ettersom både Ravel, Wood og Mussorgsky har litt forskjellig form på satsene opererer jeg svært lite med taktnummer. I den grad jeg gjør det vil jeg referere til taktnumrene i mine egne reduksjoner, med mindre noe annet er presisert.
6. Formdeler benevnes som A, B og C osv. Dersom det er en reprise eller en gjentakende del med bare små variasjoner, benevnes det som A', B' eller C' osv.

Teoretisk del

1. Metode

I arbeidet med denne oppgaven har jeg brukt mye tid på å tilnærme meg notematerialet med forskjellige innfallsvinkler. I hovedsak har jeg studert orkesterpartiturene i tillegg til at jeg har spilt meg gjennom pianopartituret utallige ganger, men samtidig har jeg også brukt mye tid på å lytte til innspillinger av verket. Selv om det i utgangspunktet er partituret og ikke fremførelser som skal under lupen i min analyse, er det to elementer som er uløselig knyttet til hverandre med hensyn til hvordan jeg, og alle andre som kjenner til musikken, tenker på den. Det er nettopp når man lytter til spennvidden av innspillinger man innser hvor stort potensialet for forskjellige tolkninger er i et partitur for både piano og orkester. På det området skiller ikke *Bilder fra en utstilling* seg fra andre innspillinger av klassisk musikk. De fleste verk låter forskjellig avhengig av hvem som spiller, dirigerer og rent teknisk hvordan lyden er tatt opp. Men verket *er* unikt i kraft av å ha blitt orkestrert av veldig mange forskjellige arrangører, i kombinasjon med å opprinnelig være skrevet for piano. Denne variasjonen av klanglige uttrykk har ført til at verket i mine ører har blitt mer og mer eklektisk. Jeg finner dette spesielt interessant fordi det opprinnelige utgangspunktet for alle er det samme partituret, enten de spiller piano eller dirigerer orkester. Skjønt, det er i større grad et retorisk grep å si at *verket* er eklektisk, for egentlig er det inntrykket av innspillingene jeg referer til. I den sammenhengen reiser spørsmålet seg: Hva utgjør verket - det klingende uttrykket eller partituret? Dette spørsmålet har blitt reist av mang en musikkviter før meg, og jeg har ikke som intensjon å følge den tråden veldig langt, men heller åpne opp for en forgrening av problemstillingen og stille spørsmålet: Hva konstituerer *Bilder fra en utstilling* i dag?

I den klassiske musikktradisjonens kollektive bevissthet eksisterer dette verket et sted mellom pianoversjonen og orkesterversjonen, og da spesielt Ravels orkestrering. For mange er nok også orkesterversjonen mer kjent enn originalen. Men som jeg har nevnt innledningsvis i oppgaven er det forskjellen på verket i ulike former, og da særlig hva som endrer seg fra piano- til orkesterversjonen, jeg er mest interessert i. Mitt utgangspunkt er da alltid pianopartituret, hvor jeg har lett etter pianistiske trekk som jeg selv ville funnet vanskelig å oversette til orkester, eller som er så unike for pianoet at de mer eller mindre er umulig å oversette. Hvorvidt man vurderer det som mulig eller umulig er knyttet til hvordan man forstår begrepet oversettelse. Dette begrepet som vil være sentralt for hele oppgaven har blitt nevnt allerede i forbindelse med sentral litteratur, men krever en

ytterligere beskrivelse for å illustrere hvordan jeg forholder meg til det. I utgangspunktet ønsket jeg å benytte meg av det i ordets rette forstand, så langt det lot seg gjøre. Slik jeg forstår ordet innebærer det å formidle nøyaktig det samme innholdet, men i et nytt medium, eller en ny uttrykksform, helst uten å tillegge det noen ny betydning eller endre kvaliteter. I språk er dette til en viss grad mulig, man kan oversette enkeltord og de kan i utgangspunktet bety nøyaktig det samme, samtidig som de kan ha ulike konnotasjoner i det nye språket. Dette har en slags overføringsverdi til musikk, hvor man kan flytte nøyaktig de samme tonene fra et instrument til et annet, men som et resultat vil både klangen og potensielt konnotasjonene endre seg. Dette er umulig å unngå, så når man oversetter fra piano til orkester vil uttrykket nødvendigvis fremstå i ny drakt og assosiasjonene som oppstår vil være forskjellig fra originalen. Konsekvensen av dette, sett i relasjon til min forståelse av begrepet, er at musikk ikke kan oversettes. Eller snarere, oversettelse av musikk handler ikke bare om å kopiere notene - selv om det naturligvis også er helt nødvendig - det er av minst like sentral betydning å tolke den opprinnelige teksten og overføre dens konnotasjoner. Eller slik Peter Lawrence Alexander beskriver det i sin bok om Ravels orkestrering av *Mother Goose Suite*:

«To translate from piano to the orchestra is like translating from book to stage or book to movie. How you can explain in a book is one thing, how you tell a story and visualize for the screen or for the stage is something entirely [different] since each has its demands and limitations for story telling.»¹⁰

I denne oppgaven vil jeg bruke oversettelse om både tolkning av overordnede intensjoner hos komponisten med utgangspunkt i originalteksten (pianopartituret), i tillegg til den mer ordrette betydningen av begrepet. Altså vil jeg tidvis forholde meg til hvordan pianoet rent akustisk oppfører seg og hvordan de klanglige verdiene kan bli og blir oversatt av Wood og Ravel, samtidig som jeg vil - i litt mindre grad - gjøre en hermeneutisk tolkning av pianopartituret og programmene som følger med Mussorgskys satser, og implisitt Hartmans bilder.

Hver analyse vil starte med en kort redegjørelse for hvordan Hartmans bilde til den aktuelle satsen ser ut. Ettersom jeg anser konnotasjoner som sentral i oversettelse virker det også nærliggende å kontekstualisere musikken sett i lys av bildene, både fordi de sier noe direkte om programmet musikken er basert på, men også fordi de setter en stemning

¹⁰ Alexander 2009:3

for uttrykket. Dessverre har det vist seg vanskelig å finne ut hvorvidt Wood og Ravel så noen av bildene til Hartman, men jeg anser det som relativt lite plausibelt ettersom Hartman i liten grad var kjent i Europa, og Ravel og Wood måtte nødvendigvis ha oppsøkt bildene i Russland for å se dem. De er i alle tilfeller relevant for pianooversjonen og er av interesse for å ytterligere illustrere aspektene som går tapt i oversettelsen.

Fremgangsmåten min for å finne de egenskapene jeg ønsker å peke på vil være å analysere partiturene, både for orkester og for piano. En vesensforskjell fra den typen orkestreringsanalyse jeg vil gjøre i forbindelse med denne oppgaven og fra mange andre former for partituranalyse, er at jeg i stor grad ser bort fra harmonikken. Jeg gjør det ganske enkelt fordi den er gitt av komponisten, og denne oppgaven skal fokusere på arrangørenes bidrag og konsekvensene av instrumenteringen de gjør. Tidvis kan det tenkes at harmonikk blir tatt med i betraktningen, for som Godøy poengterer i sin tekst om instrumentasjonsanalyse vil den alltid ha noe å si for hvordan orkestreringen oppleves, men «(...) det som (...) interesserer oss mest ved harmonikk i denne sammenhengen, vil skille seg en del fra det som det blir lagt vekt på i mer system-orienterte analytiske sammenhenger, ettersom det er de teksturale og akustiske disponeringene av akkorder som her vil være det viktigste»¹¹. Altså vil mitt fokus på harmonikk styres av de tilfellene hvor den får betydning for hvordan orkestreringen blir utført. Den mer tradisjonelle innfallsvinkelen hvor man belyser funksjoner og bindinger i den harmoniske strukturen vil for det meste forbli uberørt i denne oppgaven. Dog forekommer det noen få endringer av harmonikk i noen av satsene som heller ikke kan forbigås i stillhet, men hovedfokuset mitt vil til enhver tid ligge på hvordan tonene er disponert i orkesteret, hvilke toner som dobles og av hvilke instrument, men fremfor alt hvordan pianistiske egenskaper oversettes og gjenskapes med større og mindre hell.

Utgangspunktet mitt er den tradisjonelle formalistiske analysen, men med et tydelig forbehold som skiller mellom den tekniske analysen og deduksjonene som blir gjort med analysen som bakteppe. Jeg er på ingen måte den første som tar forbehold, eller stiller meg kritisk til formalismen, den har høstet mye kritikk gjennom årene, men jeg mener den likevel kan være nyttig gitt at man anvender og tilnærmer seg den på en forsiktig måte. Den største utfordringen med formalisme, slik jeg ser det, og en av de viktigste årsaken til kritikken som er rettet mot den, er troen på at man skal kunne forstå musikkens mening og

¹¹ Godøy 1993:13

innhold bare ved å se på partituret «(...)the formalist would contend that the meaning of music lies in the perception and understanding of the musical relationship set forth in the work of art and that meaning in music is primarily intellectual(...)»¹². Dermed er det et poeng å presisere at når jeg identifiserer meg med den tradisjonen handler det hovedsaklig om analysemetoden og ikke nødvendigvis om en dogmatisk forståelse av Eduard Hanslicks analysefilosofi, eller formalismens eventuelle potensiale for å avdekke komponistens indre sjelsliv, eller andre utenommusikalske kvaliteter. Altså skiller jeg mellom formalisme som ideologi og å bruke en metode basert på formalistisk analyse.

Likevel er det viktig å være bevisst formalismens potensiale for å mislykkes også i den konteksten jeg vil benytte meg av den. Selv om metoden etterstreber en reduksjonistisk tilnærming hvor hvert element i musikken vurderes objektivt, er det her også alltid snakk om tolkning. Summen av en C, E og en G kan eksempelvis ofte tolkes som en C-dur, og i de fleste sammenhenger vil det være riktig, men i en gitt situasjon kan det også være feil. Dersom akkorden oppstår i en klart definert E-mollkontekst kan det være like riktig å tolke C-en som en forholdning til en B, og at akkorden i realiteten burde vært tolket som nettopp en forholdningsakkord. Her er nøkkelordet tolkning, for det vil aldri være helt feil å kalle det en C-dur. Spørsmålet man må stille seg er hvorvidt det er funksjonen til akkorden, eller en isolert vertikal analyse av tonene i partituret man vil belyse. Ofte vil begge ha samme svar, mens andre ganger kan det være tvetydig. Formalismen har ingen problemer med å belyse begge disse potensielle løsningene, men den kan ikke gi et entydig svar, for det vil alltid være styrt av lytterens tolkning. I musikk finnes det svært få objektive sannheter.

I lys av dette har det i min vurdering av orkestreringene ikke vært til å unngå å også inkludere subjektive tolkninger og innfallsvinkler. Særlig Ravels posisjon i relasjon til dette verket er helt umulig å ignorere. Det er vanskelig å ikke oppleve hans partitur som en slags fasit for hvordan dette verket skal orkestreres. Det handler ikke nødvendigvis om kvaliteten på hans arrangement, eller hvor godt han har oversatt det, men snarere at det er den versjonen som sitter i ryggmargen, og *Bilder fra en utstilling* i orkesterversjon er nærmest ensbetydende med Ravel. De andre versjonene som finnes for orkester kan ved første gjennomlytting høres direkte feil ut, og selv om jeg har forsøkt å nullstille meg i arbeidet med andre partiturer er det uunngåelig at Ravels løsninger presser seg på fra underbevisstheten. Til tross for dette forsøker jeg etter beste evne alltid å definere kvalitet

¹² Meyer 1956:3

ut fra hvor godt jeg mener arrangementene representerer pianopartituret. Dette er som jeg nevnte innledningsvis en problematisk innfallsvinkel ettersom ingen kan vite med sikkerhet at arrangørene hadde som sin ambisjon å legge seg tettest mulig opp til originalen. I så måte kan det hende jeg vurderer deres arbeid på helt urimelige premisser. Ved siden av dette aspektet finnes det heller ingen absolutt sannhet om hva som er en god representasjon av et pianopartitur, men jeg vil fortløpende illustrere hva jeg anser som god oversettelse iløpet av mine analyser. Derfor er det viktig å være bevisst at i den grad jeg kritiserer løsningene til Wood og Ravel, vil ikke kritikken nødvendigvis favne over deres tolkninger av verket som helhet, men bare hvor godt de har lyktes i å gjengi det jeg anser som viktige kvaliteter i pianopartituret, uavhengig av hvorvidt det var deres ambisjon. Det jeg har lett etter og forsøkt å belyse, er de effektene som ikke kommer direkte til uttrykk i notematerialet, men som likevel vil gjøre seg gjeldende når musikken fremføres.

1.1 Min analysemetode og Walter Pistons metode

Orkestrering finnes det mye litteratur om og særlig Samuel Adler, Rimsky-Korsakov og Walter Piston har skrevet viktige lærebøker om emnet. I alle disse bøkene finnes det kapitler eller deler som omhandler orkestrering av pianostykker med tilhørende eksempler som illustrerer konvensjonelle teknikker og gode forslag for hvordan vanlige pianofigurer kan overføres. Dette er likevel ofte korte og enkle beskrivelser av et kompleks tema, og alle er nøye med å poengtere at det ikke finnes en fasit for hvordan en oversettelse skal gjøres. Ettersom min analyse har et litt uvanlig mål har jeg ikke lyktes i å finne noe litteratur som treffer min problemstilling helt presist og utfyllende, men med utgangspunkt i Walter Pistons bok *Orchestration* fra 1955 har jeg laget en egen analysemetode som i likhet med han reduserer partituret ned til færre systemer, og hvor jeg velger ut de elementene jeg anser som viktigst for de respektive sammenhengene. Ofte blir et helt orkesterpartitur redusert ned til bare tre eller fire systemer, og andre ganger vil jeg redusere orkesteret til bare to pianosystem, uten referanse til hvilket instrument som spiller hva.

I samme bok etablerer Piston også noen begreper som jeg vil orientere meg etter iløpet av analysen av partiturene. De kommer i andre del av boken som omhandler metodisk tilnærming til analyse av orkestermusikk hvor han starter med å definere forskjellige teksturer og teknikker man kan bruke som utgangspunkt under en analyse. Disse organiserer han inn i sju kategorier. Mange av begrepene vil være sentrale for å illustrere og forklare hvordan de to arrangørene jeg tar utgangspunkt i har disponert og tolket Mussorgskys pianopartitur.

Jeg vil, i den grad jeg benytter meg av begrepene, bruke de på norsk, men oppgir de her også på engelsk for å åpne muligheten til å se de i sin opprinnelige form. Alle begrepene er hentet fra s. 355-411.

1. *Orchestral unison* (unisone linjer i orkesteret).

I min oversettelse av begrepet legger jeg til ordet linje dels fordi det gir en klarere mening på norsk, men også fordi Piston selv peker på at det er snakk om linjer eller fraser «When the texture is composed of but one element, this is most frequently in the nature of a melodic phrase delivered by anywhere from one to all the instruments of the orchestra.»¹³ (Piston presiserer senere at det krever mer enn et instrument for at noe kan kalles unisont). Dette er naturligvis den konvensjonelle forståelsen av unison som de fleste som har beskjeftiget seg med musikk vil kjenne igjen, men Piston åpner også for at linjen kan være spredt over flere oktaver ettersom det for lytteren vil oppleves som entydig enstemt «(...)octave reduplication is not to be considered as adding a new textural element. (...)the two voices are in such agreement of upper partials that the ear often accepts the interval of an octave as a unison»¹⁴.

2. *Melody and accompaniment* (Melodi med akkompagnement)

Melodien presenteres av et solo instrument eller stemme og blir akkompagnert av hele eller deler av orkesteret. Også kalt homofon tekstur¹⁵.

3. *Secondary melody* (motstemmer)

Er en melodi som presenteres i tillegg til hovedmelodien og akkompagnementet. Piston skiller mellom to typer av sekundærmelodi. Den kan være en helt subtil obligatstemme, eller den være av en større tematisk betydning som gjør den likeverdig hovedmelodien. «The decision as to which is primary and which secondary is sometimes difficult and may depend on personal interpretation and taste»¹⁶. Altså opererer man i denne teksturen med tre sjikt: forgrunn, bakgrunn og mellomsjikt.

¹³ Piston 1955:357

¹⁴ Ibid.:362

¹⁵ Ibid.:364

¹⁶ Ibid.:374

4. *Part Writing* (Homofon sats)

Min oversettelse av begrepet i denne sammenhengen er upresis, men jeg vil hevde at *part writing* også er det uten den nødvendige forkunnskapen knyttet til begrepet. *Part writing* brukes også innenfor norsk satslære trolig fordi det er vanskelig å oversette det på en adekvat måte. Piston beskriver det som «(...)real 'parts', as differentiated from parts which originate as doublings or ocatve reduplications»¹⁷. Videre skriver han at *Part writing* ikke må forveksles med tekstur 2 (melodi og akkompagnement), eller tekstur 3 (sekundær melodi) her er melodien bare en av flere likeverdige stemmer. De ulike stemmene, som regel ikke mer enn fire, har ofte tilnærmet lik rytmikk.

5. *Contrapuntal texture* (Kontrapunktisk tekstur)

Kontrapunktikk er et kjent begrep i satslære og Piston definerer det mer eller mindre innenfor rammen av det jeg anser som den konvensjonelle forståelsen av begrepet. Når teksturen er kontrapunktisk består den av flere individuelle linjer som både kan være uavhengige av melodien, men kan også relatere seg til den ved å omvende den, eller benytte seg av andre mer eller mindre kjente teknikker.

6. *Chords* (Akkorder)

Akkorder i denne sammenhengen sees uavhengig fra melodier eller andre faktorer som kan være en del av det totale uttrykket. Her er det snakk om å lese partituret vertikalt og analysere avstand mellom intervallene, balanse i valg av doblinger og balanse i register. Piston hevder at fargen på klangen («*tone color*»¹⁸) primært handler om valg av instrumenter, men også at disposisjon av akkordtoner er en avgjørende faktor.

Videre opererer Piston med fire kategorier av disposisjon innenfor akkordteksturen:

Overlapping (overlapping)

Kan være at den lyseste stemmen fra en mørk stemmegruppe dobles av den mørkeste stemmen fra en lys stemmegruppe.



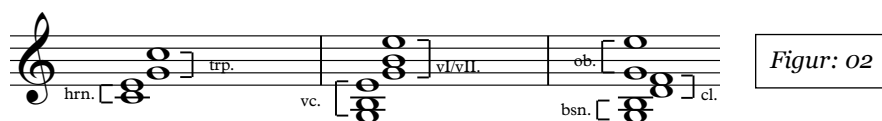
Figur: 01

¹⁷ Ibid.:383

¹⁸ Ibid.:396

Superposition (over-/underplassering)

Akkordtonene er disponert over hverandre uten å ha noen direkte kontakt.



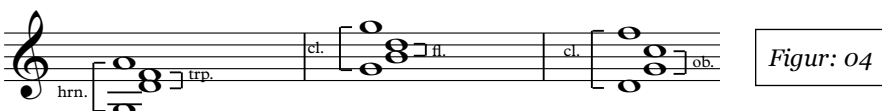
Interlocking (sammenflettet)

Den lyseste akkordtonen fra det mørkeste instrumentet plasseres mellom tonene fra det lyse instrumentet.



Enclosing (Omsluttende)

En stemmegruppe får sine toner omsluttet av en annen stemmegruppe



7. Complex texture (Kompleks tekstur)

Piston definerer en tekstur som kompleks dersom den består av to eller flere av de overnevnte teksturene.

Som introduksjon til kapittelet om analyse forklarer Piston hva han anser som den beste prosessen for å analysere partiturer. Hans prosess er tilpasset en mer generell form for analyse hvor det endelige målet er å lære seg orkestreringsteknikken benyttet i partituret man leser. For meg blir det dermed bare til en viss grad interessant å benytte meg av Pistons prosess ettersom jeg primært skal peke på hvordan de pianistiske elementene blir oversatt til orkesteret, og ikke å gjøre en komplett analyse av orkestreringen i sin helhet. Likevel nevner jeg de fire punktene hans i en kort oppsummering her, ettersom de tidvis vil være en del av metoden min.

1. Redegjøre hvilke teksturer (Jfr. de 7 punktene over) som benyttes.
2. Etter at antallet og karakteren av teksturene er avgjort. Finn ut hvordan instrumentene er disponert.
3. Sammenligning av elementene, evaluering av resultatet av distribusjonen med tanke på balanse og kontraster. I tillegg merke seg andre kvaliteter som er nevneverdig.
4. Nærstudering av hvert element sett for seg selv.

2. Generelt om oversettelse fra piano til orkester

Å oversette fra piano til orkester er ikke en problemstilling utelukkende forbeholdt arrangører, det er en ganske vanlig praksis for komponister å bruke pianoet som arbeidsinstrument når man komponerer, eller til og med skrive et helt verk på piano før det orkestreres. Ravel var blant andre, ifølge Samuel Adler, tilhenger av den måten å jobbe på, og stykker som *Mother Goose Suite* og *Menuet antique* ble først skrevet for piano før han bestemte seg for å også lage en versjon for orkester¹⁹. I slike tilfeller må komponisten gjøre en oversettelse av noe han selv har skrevet, men det er en viktig forskjell på å orkestrere sin egen komposisjon og å arrangere andres musikk. Problematikk knyttet til tolkning blir tatt ut av ligningen. Komponisten vil som regel vite hva som er viktig å formidle gjennom orkesteret, og det vil ikke være nødvendig å analysere partituret for å finne det ut. Dermed forsvinner også risikoen for at oversettelsen og tolkningen bommer på komponistens intensjoner.

Noen av de vanskeligste effektene å oversette er instrumentkarakteristiske egenskaper, eller *pianistiske* effekter som man også kan kalle det, en betegnelse som vil dukke opp flere ganger i denne oppgaven. Når et stykke musikk er pianistisk innebærer det at det har noen iboende kvaliteter som gjør det velegnet for pianoet som medium. Det kan være basert på hvordan instrumentet låter eller at det er skrevet på en slik måte at det enten bare kan spilles av piano, eller at pianoet vil være et fordelaktig instrument å velge når man tar hensyn til ergonomi og idiomatikk. Begrepet kan naturligvis brukes om andre instrumenter også, og i de tilfellene vil det typisk hete fiolinistisk e.l. Etter min mening er likevel pianoet spesielt interessant i forbindelse med oversettelse. Det kan i likhet med noen andre tangentinstrumenter, og til dels harpe, fylle veldig mange funksjoner samtidig. Man kan spille både akkompagnement, melodi og motstemmer samtidig på piano, i tillegg har det et veldig stort register, og det klinger og fungerer som en kombinasjon av melodi-, harmoni- og perkusjonsinstrument.

Etterhvert som pianoet har utviklet seg har repertoaret av instrumentegne effekter endret seg og vokst parallelt, komponister har samtidig blitt mer avansert i deres bruk av disse effektene og flinkere til å utnytte potensialet i instrumentet. Innen Mussorgsky skrev sitt store pianoverk hadde pianoet utviklet seg til å bli mer eller mindre det instrumentet vi

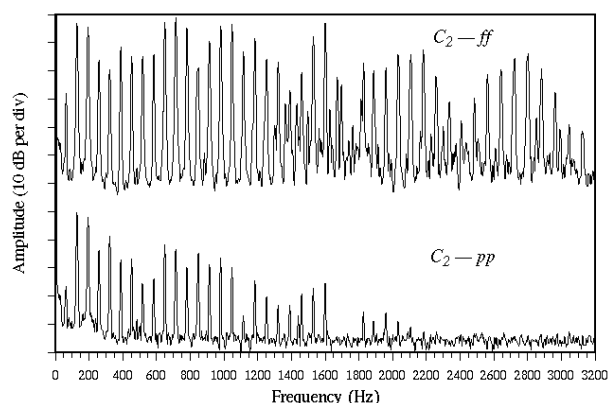
¹⁹ Adler 2001:668

kjenner i dag, med mulighet for å utnytte de samme pianistiske effektene. I dette kapittelet vil jeg vise et utvalg av disse effektene som ofte vil være vanskelig å oversette til et orkester. I tillegg vil jeg se nærmere på instrumentet piano og peke på oversettelsesproblematikk knyttet direkte til de klanglige egenskapene instrumentet har, og til sist hvordan dette gjør seg gjeldende i *Bilder fra en utstilling*.

2.1 Instrumentet

Et piano har som regel 88 tangenter hvor det til hver tangent er knyttet 1, 2 eller 3 strenger, avhengig av modell og produsent. Hvor mange strenger det er og hvor hardt anslag disse blir utsatt for, er med på å forme hvilken lyd instrumentet avgir og hvilket overtoneregister som gjør seg gjeldende. Dess mørkere man spiller på et piano dess flere overtoner vil man høre «The change in spectral harmonic content with register (from bass to treble) is a phenomena belonging to all musical instruments»²⁰. Selv om det gjelder alle instrumenter har piano en egenskap i tillegg, nemlig at harpen som strengene er trukket over også vil vibrere med, og de strengene med samme frekvens som de sterkeste tonene i overtoneregisteret vil også klinge svakt med selv om tangenthammeren ikke slår på de aktuelle strengene. Dette fremhever overtonespekteret på en måte som svært få andre instrumenter kan gjøre og er det som gir pianoet et uvanlig tydelig overtoneregister. Dette avhenger altså av hvor hardt anslaget på tangenten er, både fordi et hardt anslag vil skape større vibrasjoner i harpen, og fordi en sterk tone på et generelt grunnlag vil skape tydeligere overtoner²¹.

Illustrasjonen til høyre (figur 05)²² er hentet fra Daniel A. Russells forskning på ikke-linjeritet i hammeranslag på piano. Y-aksen viser amplitude (styrkegrad i dB) og X-aksen viser overtoner (svingninger i Hz). Den nederste linjen er et svakt anslag (*pp*) og den øverste et hardt anslag (*ff*). Begge anslagene tar utgangspunkt i en C i kontra-oktaven. I oversettelsen mellom piano og orkester er dette viktig fordi man takket være denne



Figur: 05

²⁰ Russell 1997.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

egenskapen hos instrumentet i større grad kan få frem melodiske linjer i relativt tett og mørkt register sammenlignet med andre orkesterinstrumenter. Ikke bare på grunn av overtonene, men også fordi intonasjon i mørkt register er vanskelig for både strykere og blåsere. Pianoet må nødvendigvis være stemt på forhånd og pianisten trenger dermed ikke å fortløpende forholde seg til intonasjon slik som de fleste andre instrumenter. Et eksempel på piano i dette registeret er 4. sats (*Bydlo*) i *Bilder fra en utstilling* hvor venstre hånd gjennom hele satsen spiller sekster og terser i og under kontra-oktaven. Jeg vil komme tilbake til den satsen og hvordan Wood og Ravel har løst den i kapittel 3.

I kraft av at piano er et strenginstrument hvor man slår på strengen, heller enn å plukke eller stryke på de, gir det en karakter til attacket i tonen som er vanskelig å gjenskape i et orkester. Tar man utgangspunkt i orkestrene henholdsvis Wood og Ravel skrev for, vil man se at de ikke brukte noen instrumenter med den typen karakter. Det nærmeste man kommer er sporadisk bruk av melodiske perkusjonsinstrumenter, men de skiller seg naturlig nok ut i klang og *sustain*. Disse instrumentkarakteristikkene har kanskje ikke noe direkte med musikk som er skrevet pianistisk å gjøre, men det er likevel viktige aspekter å ta med seg når noe skal oversettes fra piano til orkester. Dette vil være en tilbakevendende problemstilling i flere av analysene mine.

Som et resultat av at pianostrengen(e) blir slått med en hammer vil en *ADSR-envelope*²³ i et pianoanslag være veldig forskjellig fra en stryker. En stryker kan som eksempel ha uendelig sustain og generelt farge tonen og øke amplitude etter attacket, mens pianistens sustain vil være avhengig av lengden på strengen. Man kan ikke gjøre noe med tonen etter attacket. I alle tilfeller vil pianoets tone synke i intensitet umiddelbart etter at tonen er satt, og lange toner vil dermed alltid ha en iboende *decrescendo* hvis man komponerer for piano. Altså er det en diskrepans mellom hvordan man noterer for piano og hvordan tonen i realiteten klinger. Når man så skal oversette dette til orkester må man vurdere hvorvidt det er en effekt man vil inkorporere for orkesteret, eller om man skal la en tone klinge jevnt ut slik det typisk vil være notert i pianopartituret. I slike tilfeller vil det aldri finnes én korrekt løsning og arrangøren må nødvendigvis forsøke å tolke hva komponisten ønsket, og hva som er best for musikken. Dersom man gjør en helt dogmatisk tolkning av hva som er mest tro mot komponistens intensjoner kan det tenkes at det ikke gagnar musikken. Det

²³ «Envelope-en» viser grafisk hvordan lyd oppfører seg på en akse over tid og amplitude. (A)ttack viser hvor hurtig lyden oppstår, (D)ecay viser hvor mye tonen synker (i amplitude) etter anslaget, (S)ustain viser hvor lang varighet tonen har, (R)elease viser hvor lenge tonen vil klinge etter at man slipper strengen/slutter å blåse e.l.

er lett å forestille seg at en orkestersats med decrescendo på hvert eneste anslag ville blitt så fjernt fra tradisjonell orkesterestetikk at det ville stjålet fokus fra musikken, og overskygget at tolkningen strengt tatt ville vært nærmere originalkomposisjonen. Det er ikke dermed sagt at hver tone i et pianostykke spilt legato oppleves som separate ansatser, det handler i større grad om hvordan pianisten spiller det, hyppigheten av tonene, bruk av sustain-pedal, og hvordan lytteren velger opplever musikken. Det er ikke alltid man legger merke til at tonen ebber ut, særlig ikke i melodier, men den iboende decrescendoen er alltid til stede og vil være en problemstilling jeg kommer nærmere inn på bl.a. i min analysen av *Catacombae*. Selve utfordringen knyttet til oversettelse er uavhengig av denne satsen og vil gjelde alle pianostykker med lange toner.

2.2 Spilletekniske utfordringer i forbindelse med oversettelse

Det er ikke bare de instrumenttekniske og klanglige forskjellene som gjør oversettelsen fra piano til et annet medium krevende, karakterdefinerende teknikker er også en utfordring for arrangøren. Jeg vil nevne noen av de som gjør seg gjeldende i *Bilder fra en utstilling* her og utdype hvorfor de kan være vanskelig å overføre. Hvordan de kan løses, og mer spesifikt, hvordan Ravel og Wood har løst de vil jeg komme tilbake til i analysedelen av oppgaven.

2.2.1 Hurtige vekslinger i register

For en god pianist er det ikke uvanlig med veldig hurtige vekslinger mellom begge hendene, det kan eksempelvis være noe som Liszt-oktaver (se figur 06)²⁴, men det kan naturligvis også gjøres med akkorder eller enkelttoner. For en pianist er veldig raske registerskift mulig i kraft av at det bare er én persons puls, og at det dermed er lett å gjøre det jevnt. I tillegg er begge hender likeverdige når man spiller piano til forskjell fra de fleste



Figur: 06

²⁴ Liszt-oktaver. Hentet fra Liszts pianotranskripsjon av Fromental Halévys' «Réminiscences de La Juive»

andre instrumenter hvor hver hånd har forskjellige oppgaver. Et orkester bestående av mange mennesker vil aldri kunne oppnå den samme typen koordinasjon mellom de forskjellige instrumentgruppene. I eksemplet på figur 06 hopper pianisten frem og tilbake mellom store septimer og små noner, men ettersom pianoet klinger relativt homogent i de forskjellige registrene vil man som lytter i større grad oppleve dette som en kromatisk linje, selv om det strengt tatt ikke er det. Det bør nevnes at dette er en sannhet med modifikasjoner, for man vil som lytter naturligvis merke en forskjell på en faktisk kromatisk eller diatonisk linje og Liszt-oktaver, men poenget er at Liszt-oktavene i dette eksemplet ikke vil oppleves som store usammenhengende intervaller. Skulle man disponert de samme tonene ut i et orkester og mot formodning klare å koordinere rytmen, ville man i mye større grad oppleve dette som store intervaller mellom forskjellige instrumenter, og i mindre grad høre det som en linje i kraft av de klanglige forskjellene i de ulike instrumentene. At akkurat denne linjen strekker seg over 6 oktaver kompliserer det ytterligere fordi man må innom veldig mange instrumentgrupper for å dekke registeret.

2.2.2 Sustain-pedal

Når sustain-pedalen er nede er også dette en effekt som er vanskelig å etterligne for et orkester. Hvor lenge hver streng på pianoet vil klinge er avhengig av størrelsen på instrumentet og lengden på strengene, dermed er den største utfordringen å vurdere hvor lenge tonene skal vare. Det er ofte ikke notert nøyaktig hvordan og når pedalen skal brukes i pianopartituret, det er som regel opp til pianistens egen estetikk å avgjøre, og det finnes like mange løsninger som det finnes pianister. Arrangøren må i så måte være bevisst at varigheten på notene ikke nødvendigvis gjengis korrekt av partituret. En typisk krevende utfordring kan være en stor arpeggio fra mørkt til lyst register. Orkesteret vil i tillegg til den rytmiske utfordringen det vil være å bryte akkorden også slite med å få en like homogen klang som pianoet (Jfr. blandede instrumenter under forrige punkt). Arrangøren vil i et slikt tilfelle være tvunget til å finne alternative løsninger med utgangspunkt i komponistens overordnede intensjoner, men det avhenger av flere faktorer enn jeg vil gå inn på her.

Pedalen kan også brukes for å skape et bevisst tilslørt lydbilde hvor akkorder klinger over og inn i hverandre som i Prokofievs *Skytiske suite* (se figur 07)²⁵. Der kan man se at pedalen gjennom et langt strekk holdes nede samtidig som det veksles mellom fjernt

²⁵ Sergej Prokofievs *Skytiske suite* 1. sats tall 8.

beslektede akkorder. Dette eksemplet kan naturligvis løses med tilsvarende polyfoni i orkesteret, men det vil blant annet være en utfordring å avgjøre hvor lenge hver akkord skal klinge, selv om det i dette eksemplet er notert hvor lenge pedalen skal holdes nede. I analysen min av *Porten i Kiev* vil jeg peke på noen eksempler knyttet til utfordringene ved sustain-pedal.

Figur: 07

2.2.3 Tremolo

Den siste pianoteknikken jeg vil peke på som er spesielt vanskelig å gjenskape for et orkester er tremolo. En av årsakene til dette, og kanskje den viktigste, er at den konvensjonelle pianotremoloen alltid er mellom to toner. Det kan trolig begrunnes dels med mekanikken i instrumentet, men også i det rent spilletekniske. Tremolo skal som regel være hurtig (jfr. betydningen av ordet: skjelving), men en pianist er prisgitt at hammeren rekker å komme seg tilbake til utgangspunktet etter at en tangent er trykket ned. For å få til en rask nok sprett tilbake må hammeren treffe strengen relativt hardt noe som i stor grad begrenser i hvilke uttrykk man kan spille en én-toners tremolo. I tillegg er det svært vanskelig rent spilleteknisk å gjennomføre det, og dersom tremoloen skal foregå over lengre tid vil de fleste måtte bruke begge hender for å spille den, og dermed binde seg opp fra å gjøre noe annet på instrumentet. Den konvensjonelle pianotremoloen har derfor blitt mellom to eller flere toner, og dersom man ønsker tremolo på bare én tone, blir den som regel spilt som to toner med oktavavstand. Da kan den spilles både sterkt og svakt, samtidig som det er teknisk uproblematisk for pianisten.

Fra et orkestreringsperspektiv ligger utfordringen i at det hovedsaklig er tangent-instrumenter som gjør dette med letthet. For de fleste andre instrumenter vil dette være teknisk svært vanskelig, i alle fall når tremoloen er mellom to intervaller som ligger langt fra hverandre. I tillegg vil det være umulig for et orkester å enes om når man skal spille hvilken tone, gitt at tremoloen skal oversettes rytmisk likt slik den fremstår på piano. Konnotasjonene knyttet til pianotremolo er også verdt å nevne, for ofte kan pianoet forsøke å illudere et orkester i større grad enn det motsatte. Man kan enkelt tenke seg en at

oktavtremolo i mørkt register kan forstille en paukevirvel, eller at lys tremolo etterligner strykens uttrykk av samme effekt. Kanskje kan til og med tremolo bidra til at man tenker på *Bilder fra en utstilling* som et orkestralt verk fordi assosiasjonene til enkelte tremolopartier minner om uttrykket til et orkester?

For oversettelse av denne effekten er det etablert noen konvensjoner og den vanligste metoden vil være tremolo i strykeinstrumentene som dekker det relevante registeret (jfr. f.eks. Brahms oversettelse av sitt eget pianostykke *Ungarsk dans nr 1*. takt 29-30, 35-36, 42-42 og 47-48²⁶). Det er en løsning jeg vil hevde ikke er helt uproblematisk, og jeg vil komme tilbake til den i kapittelet som behandler *Con murtuis in lingua mortua*.

Disse overnevnte karaktertrekkene og teknikkene er typiske tegn på at noe er skrevet pianistisk og/eller idiomatisk for piano. Dersom et pianoverk er lite pianistisk, kan det være et tegn på at intensjonen er å instrumentere det annerledes på et senere tidspunkt, eller at komponisten er ute etter et annet type sound enn det man ofte møter i pianokanon. Det kan naturligvis være en rekke andre årsaker også som at komponisten ikke er så godt kjent med pianoet og dets muligheter e.l. Men i tilfellet av *Bilder fra en utstilling* er det ingen tvil om at Mussorgsky kjente godt til instrumentet og hva man kunne hente ut av det. Han var selv en veldig dyktig pianist ifølge Michael Russ²⁷, men valgte likevel å skrive verket slik han har gjort.

2.3 Uvanlige pianistiske effekter i *Bilder fra en utstilling*

I analysedelen av denne oppgaven vil jeg peke på pianistiske trekk i de aktuelle satsene, men da med forutsetningen om at de også har unike utfordringer knyttet til oversettelse. Dermed er det mange pianistiske teknikker i *Bilder fra en utstilling* som ikke vil bli nevnt i løpet av analysene, men som likevel kan være av interesse. I kraft av at dette er et pianoverk er det, naturlig nok jevnt over, god idiomatikk i stemmeføringene og grepene for pianisten. Jeg kunne pekt på eksempler for dette, men det vil i stor grad være de samme kvalitetene man kan finne i hvilket som helst annet verk skrevet for piano. Jeg synes det er av større interesse å se på de litt sjeldnere tilfellene hvor det er gjort atypiske og upianistiske valg av komponisten. I tillegg ønsker jeg å belyse på et mer generelt grunnlag hvordan *Bilder fra en utstilling* skiller seg ut som et verk i pianokanonen.

²⁶ Adler 2001:676-679

²⁷ Russ 1992:1

Som nevnt innledningsvis er *Bilder fra en utstilling* ofte omtalt som upianistisk, til tross for at det jevnt over er skrevet idiomatisk for instrumentet, og dermed har et av de viktigste kriteriene for god pianistisk notasjon dekket. Slik jeg forstår det har betegnelsen i større grad kommet som en konsekvens av at verket skiller seg ut fra den europeiske pianokanonen på mange andre måter enn hvorvidt det rent ergonomisk er tilpasset en pianist. Komposisjonen i sin helhet er preget av realisme hvor «Truth of expression is emphasised over beauty(...)»²⁸. I musikk, hevder Francis Maes, kan man snakke om realisme når det er assosiert med visuell representasjon²⁹, noe dette verket i alle høyeste grad er. Sannhet over uttrykk, slik Russ betegner det, manifesterer seg her ved ubalansert eller dissonerende *ugly piano-writing*³⁰. I praksis fører dette til at uttrykkene og sannheten i Hartmans bilder er viktigere å representere enn en vakker komposisjon som er behagelig for pianisten å spille. Virkeligheten kan tross alt være både brutal og stygg.

Russ hevder også at vokalmusikk er den viktigste uttrykksformen i realisme og som et resultat har linjene og frasene til Mussorgsky ofte likhetstrekk med sanger. Konvensjonelle pianofigurer som Albertibass o.l. er nesten helt fraværende. Dette til forskjell fra hva man må si dominerte pianomusikken i resten av Europa. Den eneste arpeggio-en man møter i hele verket, kommer i siste sats, og det er nesten den eneste gangen pianoet brukes til å danne et klangteppe som melodien kan ligge på toppen av. Disse ellers vanlige pianoteknikkene må Mussorgsky ha ansett som en unødvendig eksplisitt måte å formidle harmonikken på. Verket domineres av en tørr komposisjonstil som primært består av akkorder som skilles av, eller kombineres med melodiske, ofte unisone linjer.

Disse linjene kommer i mange forskjellige former, alt fra veldig raske og korte fraser som temaet i *Gnomus*, til de mer sangbare og lyriske linjene i *Bydlo*. Særlig de lyriske linjene tror jeg har vært av betydning for arrangører som har valgt å oversette dette verket til andre formater. Det kan ofte oppleves som litt utilfredsstillende å høre sangbare melodier bli fremført på piano ettersom instrumentet har en iboende begrensning når det kommer til fargelegging av tonen. Åpenbart finnes det muligheter for klangbehandling, og det er av stor betydning hvordan man trykker på tangentene, men når tonen først er satt finnes det ingen muligheter for å angre eller endre uttrykk, til forskjell fra de fleste andre orkesterinstrumenter som kan endre klang og intonasjon fortløpende. I den

²⁸ Russ 1992:11

²⁹ Maes 1996:84

³⁰ Russ 1992:11

sammenhengen blir Ravels saksofonsolo i *Il vecchio castello* og tubasoloen i *Bydlo* ofte trukket frem som genistreker³¹. Det er gode grunner til å hevde at den geniforklaringen trolig er delvis basert på at dette var (og tildels fortsatt er) uvanlige soloinstrumenter i orkester, og at det dermed er spesielt inspirerte valg, men jeg tror også instrumentenes egenskaper sammenlignet med pianoet har vært av betydning. Ravel gir eksempelvis noen ganske klare karakterbeskrivelser til saksofonisten i partituret som saksofonen kan gjengi med mye større overbevisning sammenlignet med pianoet: *molto cantabile*, *con dolore* og *vibrato*. De to første, henholdsvis «veldig sangbart» og «med smerte» kan man naturligvis forsøke å uttrykke på et piano også, men jeg tror ikke det vil være kontroversielt å påstå at saksofonisten vil ha en atskillig lettere jobb i forhold til pianisten, mens vibratoen Ravel bestiller er åpenbart helt utenfor rekkevidde. Det er viktig å være oppmerksom på at dette er Ravels tolkning av melodien, og det kan tenkes at det ville vært helt uhørt for Mussorgsky å spille denne melodien på noe annet enn et piano. Men poenget jeg ønsker å formidle, er nettopp at mange arrangører, inkludert meg personlig, opplever dette verket som spekket av melodier som vil komme enda mer til sin rett dersom de får en større palett av farger å benytte seg av i uttrykket.

Ved siden av melodien er *Il vecchio castello* en ukonvensjonell pianosats sett fra flere perspektiver. Orgelpunktet som ligger gjennom hele satsen må man også kunne si er en sjelden effekt i pianokanon, både i komposisjoner og pianoteknikk forøvrig. Dersom man skiller ut satsen til å bestå av et komp og en melodi vil jeg påstå at det i mye større grad kan minne om en gitar- eller luttstemme som akkompagnerer en sanger, hvor orgelpunktet typisk kunne vært den mørkeste strengen spilt åpen.

Samuel Goldenberg und schuyle er også en påfallende lite pianistisk sats som i hovedsak består av en lite sangbar unison linje, og helt uten noen form for harmonikk før B-delen. B-delen på sin side består av en svært teknisk pianofigur hvor man skal spille hurtige trioler på samme tone. En åpenbar utfordring ettersom pianisten må slippe tonen raskt nok til at hammeren får tilstrekkelig avstand til strengen før tonen skal settes igjen. Andre teknikker man kan merke seg er takt 107-110 av siste sats hvor Mussorgsky har sett seg nødt til å notere i tre systemer for å skille fra hverandre de funksjonene pianisten må fylle, et av mange eksempler på at pianoet kanskje kommer til kort når Mussorgsky skriver sine mest grandiose partier. Ser man enda nærmere på disse taktene vil man merke seg at det er en

³¹ Russ 1992:81 og Klein 1980:71 og 82

rimelig hurtig veksling mellom kvarter og noner, og store sekunder og noner i høyrehånden, noe som i seg selv kan være krevende for en pianist med små hender. Dette er heller ikke et isolert tilfelle, og jeg vil, i løpet av mine analyser, peke på flere steder i verket hvor pianistens fysikk er av betydning for utførelsen av musikken.

Det siste elementet jeg vil peke på som en generell tendens i dette verket, er måten Mussorgsky bruker det nedre registeret av pianoet på. Både *Bydlo*, *Catacombae*, *Baba-Yaga* og *Porten i Kiev* benytter seg i stort grad av relativt sett tette harmonier under lille oktav. Som jeg nevnte tidligere i kapitlet er en av kvalitetene til pianoet at det kan få frem harmonisk informasjon ganske godt i dette registeret, men det er likevel ikke typisk for pianomusikk å benytte seg av den muligheten, i alle fall ikke i så stor grad som Mussorgsky gjør i dette verket. Alle disse satsene vil jeg komme tilbake til i analysedelen av oppgaven, men jeg synes likevel det er viktig å nevne det også i denne sammenhengen for å illustrere at det er en tendens gjennom hele verket.

3. Analyse av utvalgte satser

I denne delen av oppgaven har jeg analysert små utvalgte elementer i fem forskjellige satser. Fra sats til sats vil det variere hvilken innfallsvinkel jeg har, og hvilke elementer jeg ønsker å belyse. Noen ganger vil jeg vurdere partiturene til Wood og Ravel parallelt, mens andre ganger er det mer naturlig å vurdere de separat.

3.1 Gnomus

Gnomus, eller Gnomen som man ville sagt på norsk, er første sats i *Bilder fra en utstilling*. Den står som en tydelig kontrast til både *Promenaden* som kommer før, og alle satsene som kommer etter, særlig med tanke på bruk av kontrapunktikk og harmonikk. Bildet satsen er basert på, har jeg bare lest beskrivelser av ettersom det i likhet med mange av de andre bildene har forsvunnet. Vladimir Stasov, en kjent «kunstkritikar med stort gjennomslag i si epoke»³², formulerer seg slik om utformingen av bildet:

«We are plunged into the world of a ‘fantastic lame figure on crooked little legs ... This gnome is a child’s plaything, fashioned, after Hartman’s design [for a nutcracker] in wood, for the Christmas tree at the Artists’ Club (1869). It is something in the style of the (fabular) nutcracker, the nuts being inserted in the gnome’s mouth»³³.

Harmonisk er satsen løsrevet fra både konvensjoner og funksjoner, og selv om den noterte tonearten er E^b-moll er det lite som indikerer en harmonisk gravitasjon mot E^b-molls tonika. Dette skyldes ikke utelukkende fraværet av de tonale kadensene, men også av en utstrakt bruk av kromatikk og tvetydige akkordprogresjoner. Formen orienterer seg rundt åpningens tretakterstema som også dukker opp i alle de tre øvrige delene av satsen, og fungerer som en evig påminnelse om hva utgangspunktet for disse atypiske melodiene er. I denne analysen vil jeg se nærmere på oversettelsen av både tretakterstemaet og den kontrapunktiske B-delen.

³² Vladimir Stasov. 2013

³³ Russ 1992:36

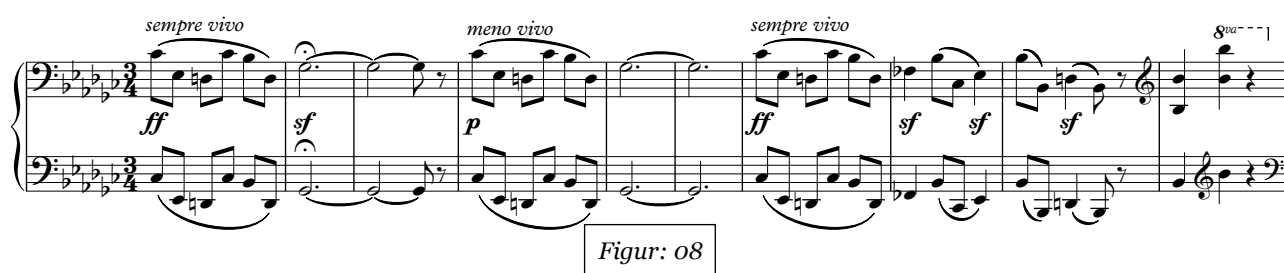
3.1.1 Orkestrene:

Wood: Pikkolo, 2 fløyter, 2 oboer, engeslk horn, 2 klarinetter, bassklarinett, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn, 3 trompeter, 3 tromboner, tuba, pauker, *large clapper*, *small rattle*, gong, 2 harper og strykere.

Ravel: 3 fløyter, 3 oboer, 2 klarinetter, bassklarinett, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn, 3 trompeter, 3 tromboner, pauker, *rattle*, tamburin, grand casa, pisk, xylofon, harpe og strykere.

3.1.2 Takt 1-10

De pianistiske elementene i Gnomen skal man lete lenge etter. Den er hovedsaklig basert på enstemte og homofone linjer i oktaver, og kontrapunktikk med stor avstand mellom venstre og høyre hånd, typiske pianistiske teknikker er det lite av. Men av klanglige karakteristikk er det noen partier som er av interesse når dette skal oversettes til et orkester, særlig det nevnte åpningstemaet (se figur 08). Som så mye annet som skal oversettes er det ingen utfordringer isolert sett ved denne linjen. En enstemt linje er en smal sak for et orkester å gjengi, men ved siden av å være notert i en utakknemlig toneart for mange instrumenter, er det her to aspekter som utfordrer arrangøren og gjør linjen mer krevende enn man ellers kunne antatt: tempo og register. Hurtige linjer i et mørkt register er en utfordring for svært mange orkesterinstrumenter, og spesielt dersom man ønsker et attack som blir like tydelig som på piano, og hvis linjen består av relativt store intervaller som denne gjør. Det vil i slike tilfeller alltid være en overhengende mulighet for at linjen bare blir en vag indikasjon av originalen når orkesteret skal spille den.



Ravel har, som man kan se i eksempelet på neste side (figur 09), lagt linjen til mørk treblås og mørke strykere og overbundet den til horn som holder den lange tonen på slutten av frasen. Her kan man forøvrig merke seg at Ravel tar med den pianokarakteristiske effekten, av at tonen ebber ut, i hornene. Utfordringen som nevnt tidligere er altså tempo og register, men i orkesteridiomatisk sammenheng kan man trekke frem et element til, nemlig dynamikken. Man kan jo eksempelvis tenke seg at en fagott og en kontrafagott

kunne spilt denne linjen med rimelig god presisjon, men når et orkester skal låte **ff** vil det ikke være tilfredsstillende bare å bruke fagottene, selv om de spiller så sterk de kan. Sammenlignet med det lydnivået orkesteret i sin helhet kan skape vil så få instrumenter oppleves som relativt svake. Dermed er Ravel også tvunget til å benytte seg av ganske store deler av orkesteret og presisjon må føyes til listen over utfordringer.

The image shows a musical score for Figure 09, which is a section from Maurice Ravel's 'Bolero'. The score is written for a full orchestra and is in 3/4 time. The instruments listed on the left are Horn i F, Klarinetter/Bratsj, 1. fagott/2. fagott, Bassklarinett, Cello, and Kontrafagott/Kontrabass. The score features a variety of dynamic markings, including **ff** (fortissimo), **p** (piano), and **mp** (mezzo-piano). There are also articulation marks and a 'con sord.' (con sordina) instruction for the Horn i F. The music is characterized by its repetitive, rhythmic nature, with many notes beamed together in a way that suggests a continuous, flowing motion.

Figur: 09

I orkester fungerer ofte hurtige løp som gester i større grad enn melodier, men i dette tilfellet er det snakk om et hovedtema som skal følge lytteren gjennom hele satsen og jeg vil hevde at det i den sammenhengen er viktigere enn ellers med et artikulert uttrykk fra orkesteret, særlig sett i lys av det skal være en oversettelse av en linje opprinnelig skrevet for piano. Gnomens åpningsfrase er ikke umulig å spille med tydelig artikulasjon slik Ravel har notert det, men det vil være veldig vanskelig. Det kommer også klart til uttrykk i de mange innspillingene som finnes av dette verket. Noen innspillinger klarer å gjøre alle tonene tydelig i attacket, mens andre bare låter som en vag gest av bevegelser nedover. At det har blitt en konvensjon å gå løs på denne satsen nærmest *attacca* etter *Promenaden* gjør det ytterligere krevende for orkesteret å starte med lik puls i kraft av satsens hurtige tempo.

I takt 8, slag 2 er det et spesielt stort intervall som Ravel har gjort en liten, men ikke ubetydelig, endring på. I originalen er det en stor septim fra B^b til C^b, og det er det fortsatt i orkesterpartituret, men disponeringen til Ravel er noe utilfredsstillende. Selv om alle tonene er representert sett fra et analyseperspektiv, vil opplevelsen av et melodisk intervall bli noe svekket av at ingen av instrumentene faktisk gjør det store septimspranget. Akkurat det kan nok ha en pragmatisk forklaring både fordi det er vanskelig å spille så store intervaller med god intonasjon i et så hurtig tempo, men også at verken bratsj eller

klarinettene har registeret til å spille både B^b-en og C^b-en. Fagotten har derimot ingen problemer med å spille i det registeret og jeg tror det ville vært til fordel for presentasjonen av melodien dersom septimintervallet ble bundet over av i det minste ett instrument heller enn bare å oppstå i summen av de forskjellige instrumentgruppene.

Marcato-en³⁴ på slag 1 og 3 i samme takt bidrar også til å kamuflere etterslaget til slag 2 ettersom det er en til sammenligning kraftigere lyd, og dessuten tykkere orkestrert. Den er naturlig nok en oversettelse av *sf*-en i pianopartituret og i så måte et valg gjort med de beste oversettelsseintensjoner, men den får dessverre en bieffekt som man unngår på piano, i kraft av instrumentets definerte attack, som også vil markere tonene uten *marcato* tydelig. I sum forsvinner etterslags-8-delen både i takt 8 slag 2 og i takt 9 slag 1. Det klingende resultatet blir i større grad tonene som treffer *på* slaget i begge taktene, og det vil oppleves mer som en 4-delsbasert melodi hvor to sentrale toner i melodien mer eller mindre forsvinner. Jeg tror likevel det vil være mulig å hente frem de elementene jeg savner med utgangspunkt i denne orkestreringen, men det vil kreve en dirigent som etterstreber pianoidiommet og som er bevisst utfordringene som ligger implisitt i orkesterpartituret. Som nevnt over varierer presisjonen i denne satsen i stor grad fra innspilling til innspilling, og det gjelder også tydeligheten av disse etterslagene.

Wood på sin side bruker i stor grad de samme instrumentene som Ravel og har orkestrert de første taktene (1-6) ganske likt (se figur 10). Han har lagt til en tredje oktav og valgt ikke å ha *decrescendo* på den lange G^b-en i takt 2-3 og 5-6, ut over det er det omtrent de samme ideene med unntak av det jeg har notert på det nederste systemet. Pauke- og trombonestemmen er et fremmed element som Wood har valgt å inkludere, og som for

Figure 10 is a musical score for five instruments: Horn i F, Engelsk horn (klarinetter takt 7-8), Klarinetter fagotter bratsj cello kontrabass, and Tromboner pauker. The score is written in 3/4 time and features various dynamics such as *sf*, *ff*, *p*, and *sf*. The notation includes notes, rests, and slurs. A box labeled "Figur: 10" is located at the bottom center of the score.

³⁴ Italiensk: markert. Musikk: fremhevet, spilt litt sterkere enn tonene rundt.

meg er helt uforståelig. Ikke bare tilslører det Mussorgskys frase, men det underbygger også en veldig ulogisk betoning sett i relasjon til pianopartituret. Her er det vanskelig å forestille seg at Wood har ønsket å gjengi originalen som tross alt har notert bindebuer over frasen og ikke har noen indikasjoner på at enkelte toner skal betones mer eller mindre. Tromboner og pauker har begge et tydelig attack, og når de spiller **ff** vil de kreve en stor del av oppmerksomheten til lytteren. Som et resultat vil opplevelsen av linjen første gang den spilles i stor grad domineres av de tunge slagene i takten, og melodien blir første gang presentert med likeverdige betoning i takt 4-6. Her kan det virke som volumet kommer i første rekke, mens frasen kommer i andre.

De sistnevnte taktene (4-6) fungerer godt hos både Wood og Ravel som oversettelser. Pianoattaket blir betraktelig mykere når det spilles **p** og dermed blir også orkesterinstrumentene bedre skikket til å gjengi linjen slik den vil oppleves på piano, det er dessuten lettere å kontrollere tonene i hvert enkelt instrument når de spiller svakt. I disse taktene benytter begge arrangørene en mindre del av orkesteret og muligheten for presisjon blir dermed også bedre. Wood har i tillegg utelatt trombonene og paukene som gir skjev balanse i takt 1. En forskjell verdt å merke seg er likevel styrkegradene i takt 5. Ravel setter hornene inn med **mp**, mens Wood bruker de samme instrumentene som i takt 2 og fortsatt med **sf**. Dette er åpenbart ikke i tråd med Mussorgskys intensjon ettersom det i hans partitur fortsatt er notert **p** også på den lange G^b-en. **mp**-en hos Ravel kan rettferdiggjøres av at hornene skal låte omtrent like sterkt som flere instrumenter som spiller **p**, men Woods **sf** og relativt sett tykke orkestrering blir nok i overkant voldsomt og mister både funksjonen som et ekko, eller svar til takt 1-3, såvel som at det stykker opp linjen ved å tillegge den en dynamisk kontrast.

I likhet med Ravels orkestrering er takt 8 og 9 problematisk også hos Wood. I partituret kan man merke seg F^b-en i tromboner og klarinetter som henger over melodien og dermed tilslører den. Dette er også et valg jeg synes er vanskelig å forstå, særlig med tanke på at denne delen av satsen baserer seg på kontrasten mellom raske løp og lange toner. *Kombinasjonen* av lange toner og raske løp har lite med første del av pianopartituret å gjøre og blir opprinnelig introdusert først senere i satsen. Wood har til forskjell fra Ravel beholdt det store septimspranget i alle melodiinstrumentene, og klarinettene og bratsjene kan spille det takket være den ekstra oktaven han har lagt til. Dessverre kamuflerer **sf**-en etterslagene på samme måte som *marcato*-en gjør hos Ravel, noe som kommer klart til

uttrykk i innspillingene jeg har hørt av denne satsen. Det bør nevnes at de innspillingene har vært veldig klanglagt og at det i så måte kan sette partituret i et urettferdig lys, men på en annen side er det ikke uvanlig at konsertsaler har en naturlig iboende lang etterklang og man kan dermed vente at Wood tar det i betraktning når han skal orkestrere noe. Uten at jeg har noe empiri, utover min egen studioerfaring, å vise til fremstår det for meg ganske klart at de innspillingene som har lyktes i å hente ut et definert angrep i de forskjellige orkestreringene av dette verket har «nærmikket» instrumentene. Dermed har de hatt større kontroll over klangleggingen enn det man vil ha i et rom som er stort nok til å romme både et orkester og publikum, og jeg er usikker på om man i realiteten kan forvente at denne linjen kan spilles med tydelig presisjon og angrep i en konsertsituasjon.

Det hører med til refleksjonen rundt disse taktene av *Gnomus* at mitt fokus på rytmisk presisjon kan være uberettiget. I likhet med innfallsvinkelen til oversettelse vet jeg heller ikke i denne sammenhengen hvorvidt Ravel og Wood ønsket å oversette med rytmisk presisjon eller om de ville skape en gest. Holdningen til notert rytme er ikke nødvendigvis den samme i dag som den var da disse partiturene ble skrevet. Rubato og rytmisk fleksibilitet var vanligere da enn den strenge metronomiske holdningen som preger mange aspekter ved musikkfremførelse i dag. At jeg i tillegg kommer fra en rytmisk tradisjon styrer også i stor grad hva jeg ønsker og forventer når jeg leser en linje i et partitur. Det ville ikke overrasket meg dersom Wood og Ravel med overlegg har valgt å skape en litt rotete gest heller enn en rytmisk presis frase. Det endrer imidlertid ikke det faktum at uttrykket er mindre artikulert enn det fremstår på et piano, enten det er spilt rubato eller etter metronom, og i så måte mister man en viktig effekt sett i relasjon til pianopartituret.

3.1.3 Takt 19-38

Den andre delen av satsen består av nedadgående akkorder i høyrehånden mot en oppadgående linje i venstrehånden som sammen utgjør en form for kontrapunktikk (se figur 11). Dette er ikke direkte vanskelig å orkestrere, men det er av interesse ettersom det er ukonvensjonelt skrevet for piano, og fordi de to arrangørene har løst det veldig



Figur: 11

forskjellig. Ved siden av kontrapunktikken er den store avstanden mellom høyre og venstre hånd det mest karakteristiske ved disse taktene. Denne typen harmoniske hull er sett fra et orkesteridiomatisk perspektiv uvanlig, og jeg tror det også kan ha vært utslagsgivende for hvorfor de har løst det på så forskjellig vis.

Figur 12 er min reduksjon av Woods partitur. Jeg har for enkelhets skyld notert det med repetisjonstegn ettersom det ikke er noen nevneverdig forskjeller på de to gangene denne delen spilles. Wood har delvis tettet igjen de harmoniske hullene mellom høyre og venstre hånd ved å doble en del av stemmene oktaven under, det gjelder også den ekstra oktaven under venstrehåndstemmen. Forslagstonen har han valgt å se bort fra, trolig av pragmatiske hensyn: Det vil være svært vanskelig å gjengi i et orkester med god presisjon. Til gjengjeld er registeret forslagsnoten klinger i dekket. Dette er en kurant løsning for å gjengi både de harmoniske og de melodiske elementene, men det vil åpenbart klinge mye tykkere enn Mussorgskys versjon som dekker et betraktelig mindre register. På en annen side vil det være i tråd med min tidligere argumentasjon om at det ikke vil være tilstrekkelig bare å bruke fagotter i **ff** når det er et helt orkester som skal spille sterkt. Dermed blir det største problemet med denne delen av orkestreringen slik jeg ser det, at den svir av kruttet litt tidlig i satsen. De virkelig grandiose partiene i pianopartituret kommer senere og da strekker Mussorgsky seg over et like stort register som Wood gjør allerede her og dermed blir den dynamiske forskjellen i orkesterpartituret noe uforløst.

11

Pikolo
Fløyte
Obo
Engelsk horn
Klarinetter
Horn
Fioliner
Bratsjer

sf sf
ff
sf
sf sf
sf sf
sf sf
sf sf
sf sf

Tuba
Cello
Kontrabass
Fagotter
3. Trombone

Figur: 12

Sett fra Woods perspektiv er det samtidig ikke så lett å se at dette partiet ikke skal være så stort som mulig. Den siste noterte styrkegraden i pianopartituret er to f-er og det er i så måte ikke gjort noen indikasjoner på at den ikke fortsatt gjelder. Dette inntrykket blir dessuten forsterket av sforzando-ene som også i denne delen preger Mussorgskys notebilde. I tillegg kan det tenkes at min vurdering preges av at dette partiet er tolket både

av moderne pianister og av Ravel som et mye mer transparent og forsiktig parti, og at jeg i så måte ikke evner å se bort fra denne forventningen i min lesning av Woods partitur.

Ravel, på sin side, har nemlig en helt annen tilnærming til dette partiet enn Wood. Ikke bare noterer han det et sted mellom **p** og **mf**, han tar seg også noen friheter i repetisjonen som har svært lite med Mussorgskys partitur å gjøre. Det skal jeg se nærmere på her.

Første gang denne delen presenteres har Ravel lagt seg veldig tett opp til originalpartituret (se figur 13). Registrene er identiske med pianoversjonen og han har i likhet med Wood valgt å se bort fra forslagsnoten. Likevel kan man til en viss grad se et forsøk på å simulere den: Kontrabassen og celloens pizzicato kommer bare de stedene hvor det ellers ville vært en forslagsnote, dermed blir funksjonen av et hurtig angrep i mørkt register som bindes over av en lengre tone oktaven over ivarettatt. Ravel lykkes godt med oversettelsen og jeg vil hevde at han klarer å få frem alle de viktige karakteristikkene ved delen uten at det går på bekostning av orkesteridiomet. At han velger å endre dynamikken er helt klart av betydning, men man kan se det som en tolkning av registerendringen som skjer i pianopartituret. Et anslag i **ff** på piano vil ha varierende styrkegrad avhengig av registeret man spiller i og en naturlig konsekvens av å spille i et lysere register er at det også blir mindre lyd, det kan dermed til en viss grad rettferdiggjøre Ravels valg om å redusere styrkegraden til **mf**. Når man kommer til siste takt i min reduksjon, og er tilbake til det mørke registeret satsen starter med, har han igjen gitt orkesteret to f-er som til en viss grad vil være i tråd med hvordan et piano vil klinge i det registeret. Dersom dette er tanken som ligger bak Ravels løsning kunne det blitt ytterligere underbygd ved å ha en *crescendo* gjennom hele delen, men det ville i realiteten vært å gå noen skritt bort fra originalen som ikke egentlig skal øke i dynamikk, men potensielt kan gjøre det som en konsekvens av at

The musical score for Figure 13 consists of four staves. The first staff is for the 1./ 2. fiolin/bratsj, the second for Fløyte/obo/klarinet/fagott, the third for Tuba/trompet/horn i F, and the fourth for Cello/kontrabass/kontrafagott. The music is in 3/4 time and features various dynamics (mf, p, mp, ff) and articulations (pizz, con sord.).

Figur: 13

man slår på lengre og lengre strenger. I alle tilfeller har Ravels endring av dynamikk blitt toneangivende for andres tolkningen av denne satsen i ettertid, men det er trolig ikke i tråd med Mussorgskys intensjoner (jfr. dynamikken han har notert) og i så måte en mangelfull oversettelse.

Når denne delen skal repeteres velger Ravel en av de mest radikale løsningene som skjer iløpet av hele verket. For det første er repetisjonen helt forskjellig fra første gang, så å kalle det en repetisjon er i seg selv misvisende, men jeg gjør det med henvisning til pianopartituret som nettopp har en helt identisk repetisjon av denne delen. For det andre går Ravel et skritt lengre i sin dynamiske frimodighet og reduserer det hele ned til **p** og **pp**. Som jeg har nevnt tidligere vet jeg ikke hvorvidt Ravel på noe tidspunkt så bildene verket er basert på, men mye tyder på at han her har hentet frem mer overordnede og konseptuelle ideer i denne delen av satsen. Kanskje er de basert på bildet av gnomen, eller bare assosiasjoner knyttet til begrepet og fenomenet gnom? Innsikten min i fransk folkløse på starten av 1900-tallet er svært begrenset og det er dermed vanskelig å trekke noen slutninger knyttet til begrepet. Det kan også tenkes at Ravel syntes stemningen i pianosatsen krevde noen ukonvensjonelle orkestereffekter for å hente frem det riktige uttrykket. Selv om det harmoniske og melodiske materialet er det samme som originalen er det vanskelig å se dette som en oversettelse i ordets rette forstand. Her er det i mye større grad en tolkning som ligger til grunn for orkestreringen og Ravel har lagt til og trukket fra etter egen preferanse.

Det mest bemerkelsesverdige er nok *glissando*-en som beveger seg fra bratsj via cello og 2. fiolin til 1. fiolin (se figur 14) spilt *arco sur la touche*³⁵. Dette er åpenbart et element som ikke har noe med pianopartituret å gjøre og som heller ikke vil være mulig å spille på et piano. Mine assosiasjoner går umiddelbart til programmusikalske effekter som både Ravel og mange av komponistene i og rundt hans tid benyttet seg flittig av, mens Luciano Chessa konkretiserer *resonnement* ytterligere og hevder at det skal simulere knirking i dører³⁶. Det er likevel ikke mulig å vite med sikkerhet hvorfor Ravel inkorporerer dette elementet som stikker seg ut i en sats bestående av ellers konvensjonelle orkestreringsteknikker. For meg er kanskje den viktigste funksjonen den store kontrasten det blir til satsen forøvrig, og i så måte er det tro mot originalen. Det er vanskelig å si med sikkerhet om dette er en

³⁵ Stryk på gripebrettet

³⁶ Chessa 2012:149

abstraksjon fra pianopartituret og dermed en tolkning av de overordnede intensjonene, eller om det bare er Ravel som ønsker å sette sitt eget preg på satsen.

Celestaen får hovedrollen som bærer av melodien og er et godt valg for å simulere piano. Lyden i instrumentet skiller seg naturlig nok en del fra pianoet, men attacket er svært tydelig og her får den til og med hjelp fra harpens overtoner og pizzicato fra utvalgte strykere på de første anslagene i hver akkord. Solo bassklarinett, med litt hjelp fra solo horn har ansvaret for venstre håndsstemmen. Det er mange bassinstrumenter i orkesteret som kunne tatt den rollen, men jeg forestiller meg at klarinettens hule lyd i det registeret kan ha vært et av argumentene for å bygge opp under det litt merkelige og mystiske lydbildet Ravel maler frem her. Selv om dette er en kreativ og god orkestrering av en ellers monoton repetisjon vil jeg si at det uavhengig av glissandoene ikke er en optimal oversettelse. Særlig balansen mellom høyre og venstre hånd i pianopartituret får en unyansert fremstilling. Bassklarinetten som det eneste bassinstrumentet (sett bort fra sporadisk pizzicato fra cello og kontrabass) blir en for svak og tynn lyd sammenlignet med **sf**-en i pianopartituret. At høyrehåndsstemmen i tillegg tidvis dobles i to oktaver ved siden av å bli representert av flere instrumentgrupper samtidig gir den et uforholdsmessig stort fokus.

The musical score for Figure 14 is written for an orchestra. It includes staves for Bassklarinett, Horn i F, Celesta, Harpe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/kontrabass 8vb. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score features several dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando). Performance instructions include "div in 3" for the Violin I staff, "arco sur la touche" for the Violin I, Violin II, and Viola staves, and "gliss." (glissando) for the Viola and Cello/kontrabass 8vb staves. The Celesta part is marked with *p* and features a melodic line. The Harpe part provides harmonic support with chords. The Bassklarinett and Horn i F parts are marked with *p* and feature melodic lines. The Violin I and Violin II parts are marked with *p* and feature melodic lines. The Viola part is marked with *pp* and features a melodic line. The Cello/kontrabass 8vb part is marked with *p* and features a melodic line.

Figur: 14

3.2 Bydlo

Bydlo er den første satsen som presenteres uten en versjon av *Promenaden* først. I utgangspunktet hadde den ingen tittel, men i et brev til Stasov bruker Mussorgsky *vognen*, eller mer presist en franskifisering av det russiske ordet for vogn *telega*, som arbeidstittel. «Right between the eyes ‘Sandomirzsko bydlo’ (le télégue)(...)»³⁷. Han presiserer i dette brevet at det må bli mellom dem, men Stasov klarte åpenbart ikke å holde på hemmeligheten, og han ender opp med å bruke tittelen *Polsk vogn* (Sandomierz er en polsk by) i sin omtale av verket og Mussorgskys hemmelighet om programmet har dermed blitt hengende ved siden. *Bydlo*, som Mussorgsky endte opp med å kalle den selv, betyr bare kveg på polsk. Til forskjell fra de andre satsene er ikke *Bydlo* basert på noe bilde, i alle fall ikke et man kjenner til. Hartman som hadde reist mye i Polen, blant annet til Sandomierz, hadde ikke noen bilder av hverken okser eller vogner i utstillingskatalogen, og årsaken til hvorfor Mussorgsky inkluderte denne satsen i verket er uklar. Ved siden av at han ønsket en kontrast til forrige sats, *Tuileries*, åpner Michael Russ for denne tolkningen:

«One might speculate that he is acknowledging some unrecorded discussion with Stasov about the scenario for this piece, or even that, given Musorgsky’s Russophile tendencies, that Sandomir cattle are the Polish people themselves»³⁸.

Tuileries avsluttes lett og lekent og tanken er at oksevognen skal komme inn med et smell³⁹, men i både Rimsky-Korsakov og Thümers editerte utgave av partituret er Mussorgskys fortissimo byttet ut med en lang crescendo som starter i **pp**, noe som åpenbart fjerner seg fra Mussorgskys opprinnelige idé. Dette har hatt betydning for tolkningene som har kommet i ettertid og den programmatisk funksjonen er endret. Opprinnelig startet programmet plutselig og overraskende midt på en landevei med en oksevogn, men i de editerte partiturene har dette endret seg til at man nå betrakter vognen på avstand og følger den mens den kommer nærmere og nærmere. Både Ravel og Wood tar utgangspunkt i denne tolkningen av dynamikken i sine orkestreringer, men Wood tar ideen et skritt lengre i sitt arrangement og legger til 4 takter på starten for å gi inntrykk av at vognen er enda lengre unna.

³⁷ Bricard 2002:11

³⁸ Russ 1992:40

³⁹ Ibid.:40

Om *Bydlo* skriver Russ «This, one of the most melancholic and Russian pieces, is characterised by its thick, ponderous, left-hand chords, representing the rumbling of the wheels and the tread of hooves»⁴⁰. I dette sitatet peker han på både det som kanskje er det mest karakteristiske aspektet ved satsen, men også hva som gjør oversettelse fra piano utfordrende, nemlig venstrehånden i pianopartituret. Venstrehånden baserer seg på en repeterende figur i kontra oktav og store oktav, ofte i terser noe som må anses som relativt tette akkorder i det registeret. Hvordan det klinger vil være avhengig av instrumentet man spiller på. Et stort og godt flygel med harde hammere vil kunne frembringe mange overtoner og dermed gjøre det lettere å oppfatte tonaliteten (jfr. avsnittet om instrumentet piano), mens et stuepiano med myke hammere vil kanskje bare klare å frembringe en vag buldring. Jeg vil likevel påstå at de fleste pianoer vil kunne rettferdiggjøre harmonikken og at det motsatte tilhører unntakene. I oversettelseseøyemed er venstrehånden svært problematisk for orkester, og i mye større grad enn for piano. Som jeg har nevnt i kapittel 2 er dette et veldig krevende register å intonere i - til tross for at klangene som spilles ikke er særlig tette sett bort fra registeret - og utgjør hovedutfordringen for arrangørene. Høyrehånden spiller melodien som hovedsaklig består av 4-deler og 8-deler, og sprer seg, til forskjell fra venstrehånden, over mange oktaver (fra lille D# til trestrøken G#). Hver hånd representerer ifølge Russ hvert sitt element, hvor venstre hånd er vognen som ruller avgårde og høyrehånden er en polsk folketone som kusken synger på. Emilia Fried hevder at melodien har mer til felles med ukrainsk folkemusikk enn polsk, men Mussorgskys intensjon var i alle fall å simulere en polsk folketone⁴¹.

Formen på satsen er tredelt. C-delen har samme tema og ellers mange av de samme elementene og som A-delen og de er i så måte relativt like, men formen internt i delen er så forskjellig at å kalle den for A' vil være upresist. A- og C-delen er av størst interesse når det gjelder krevende oversettelser ettersom det er i disse delene venstrehånden i pianopartituret spiller mørkest, i tillegg til at det er venstrehånden som alene gir det harmoniske grunnlaget, mens høyrehånden bare spiller en enstemt melodi (A-delen) eller unison melodi i oktaver (C-delen). I B-delen har høyrehånden mange akkorder i et lyst register, som i en orkesteroversettelse vil være lett å gjengi, samtidig som det vil fjerne eventuelle harmoniske tvetydigheter som skulle oppstå som et resultat av registeret til venstrehånden.

⁴⁰ Russ 1992:40

⁴¹ Ibid.:40

3.2.1 Woods orkestrering

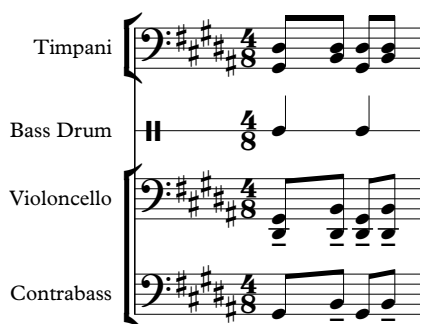
Orkesteret: 2 fløyter, 2 oboer, engelsk horn, 2 klarinetter i A, bassklarinett i A, kontrafagott, 4 horn, 3 trompeter i C, 3 tromboner, tuba, pauker, basstromme, 2 camel bells, skarptromme, 2 harper og strykere.

Wood starter som tidligere nevnt med fire ekstra takter og etablerer dermed bassfiguren som vil gå gjennom hele satsen. Jeg forestiller meg at Wood gjør dette for å underbygge den programmatisk opplevelsen av oksevognen som kommer nærmere og nærmere før man hører melodien som synges av kusken, men det gir også lytteren en anledning til å bli kjent med bassfiguren før fokuset flyttes over på melodien som vil være dominerende i mesteparten av satsen. Bassfiguren starter i samme register som pianopartituret (se F-nøkkel på figur 15 som viser Rimsky-Korsakovs editerte utgave av *Bydlo*) med kontrabass på den nederste stemmen og cello, spilt *divisi*, på de to andre stemmene. I tillegg spiller paukene kvinter og terser oktaven over de to mørkeste stemmene, mens basstrommen spiller 4-deler på slaget (Se figur 16).



Figur: 15

Oktavdobblingen av G# til B-intervallet som spilles av alle instrumentgruppene (sett bort fra basstrommen) vil naturlig nok gi den linjen større fokus, og D#-en som et resultat av det blir til en viss grad kamuflert. Selv om både paukene og celloen spiller D#, ser jeg det



Figur: 16

som nærliggende å hevde at celloen har hovedansvaret for å representere den tonen. Paukenes funksjon i denne sammenhengen er å markere attacket, mens celloen spiller jevn *tenuto*⁴². I tillegg befinner D#-en seg ganske langt nede i celloens bunnregister og må spilles på instrumentets mørkeste streng. Som en konsekvens av dette vil det ta lengre tid for tonen å resonere ved hjelp av en bue sammenlignet med G#-en og B-en som kan spilles på en

⁴² Italiensk betegnelse for å holde tonen lenge.

lysere streng, noe som ytterligere vil bidra til å forsterke den øverste og den nederste delen av bassfiguren. I sum unngår Wood på denne måten at det blir grøtete når tersintervallet oppstår, men han reduserer også den tydelige opplevelsen av den åpne kvinten som på et piano vil komme mer til sin rett i kraft av et tydelig overtoneregister. Attakket i et pianoet er likt for alle toner ettersom man treffer strengene med en hammer som starter vibrasjonen momentant.

Det kan også tenkes at D#-ens evne til å stikke seg ut blir noe svekket som et resultat av at celloen spiller den samme tonen hele tiden. Eller rettere sagt, lytteren vil i mindre grad være oppmerksom på den ettersom den alltid er der. Ravel og Leo Funktek sørger for at den spilles av forskjellige instrumenter annenhver 8-del, og Ravel har i tillegg - til felles med Peter Breiner - D#-en liggende som et orgelpunkt.

At en tone blir litt underrepresentert i en orkestrering ville jeg i de fleste sammenhenger ikke tillegge for stor betydning. Fra et harmonisk perspektiv kan man argumentere for at den uansett vil være den første og sterkeste tonen i overtonerekken, etter oktaven, når man spiller G#-en. D#-en er tross alt er med, og på ingen måte umulig å høre i Woods arrangement, dessuten kommer både harmonikken og melodien i bassfiguren tydelig frem og alle funksjoner er i så måte opprettholdt. Men i akkurat denne satsen vil jeg argumentere for at D#-en har en viktig rolle i en mer overordnet funksjon, nemlig det russiske. Mussorgsky har eksplisitt uttalt at venstrehånden skal representere det russiske og jeg tror ikke det er en tilfeldighet at det nettopp er en åpen kvint han bruker for å gjøre det. Mussorgsky, sammen med de andre fra Balakirev-kretsen, var opptatt av å implementere orientalisme i komposisjonene sine nettopp for å skille seg fra det europeiske og for å representere det russiske. Kirketonearter og parallellføring av kvinter, kvarter og sekunder var blant de teknikkene de da benyttet seg av⁴³. I Woods arrangement mister man denne tydelige referansen til russisk folkemusikk, ikke fordi det harmoniske materialet mangler, men fordi balansen i orkesteret er ujevn.

Av andre orientalismer kan det nevnes at både melodien og harmonikken i denne satsen har noen elementer som kan minne om kirketonearten frygisk. Venstre hånd tenderer til å låte litt frygisk med den karakteristiske b_2 akkorden som til stadighet dukker opp (se takt 5 og 6 på figur 15), men det kan også tolkes som en neapolitansk subdominant (altså at A-

⁴³ Scott 1997

dur erstatter C#-moll), noe som er godt innenfor rammene av tradisjonell funksjonsharmonikk. Dersom man velger å se dette som en frygisk vending er det vanskelig å forestille seg at Mussorgsky gjør det for å underbygge det russiske i venstrehånden, frygisk er tross alt «a rare mode in Russian folk music»⁴⁴. Jeg tror det vil vær mer nærliggende å tolke dette tonale utspringet som en del av Mussorgskys generelt kreative tilnærming til harmonisering. Også melodien i høyrehånden kan isolert sett oppfattes som D# frygisk, men med det harmoniske grunnlaget fra venstrehånden kan ikke melodien tolkes som noe annet enn entydig eolisk.

Melodien forøvrig starter hos Wood i alle fire hornene i to oktaver, både den noterte fra pianopartituret og oktaven over (han benytter seg dermed at Pistons 2. tekstur melodi og akkompagnement). Det er et interessant valg ettersom alle instrumentene på dette tidspunktet spiller *pianissimo* og det ville i så måte være uproblematisk for et solo horn å trenge gjennom, eventuelt to dersom det var et viktig poeng å oktavere melodien. De fleste andre orkestreringer fra andre arrangører av denne satsen baserer seg på ett soloinstrument, som er i tråd med den programmatiskke ideen om at det er kusken som nynnner på denne melodien. Men det er ingen selvfølge at Wood viste om dette programmet, og jeg synes det vil være urimelig å forvente det av ham også. Det kan dessuten tenkes at han anså det som nødvendig å bruke den tykke klangen man får av fire horn for å kompensere for det grøtete akkompagnementet i resten av orkesteret.

B-delen av satsen har også terser i mørkt register, men de er færre og generelt lysere enn A-delen. I tillegg er den harmoniske funksjonen ivaretatt av høyre hånd, så en nærmere analyse av den blir overflødig fra oversettelsesperspektivet. Da er C-delen av større interesse. I pianopartituret starter den likt som A-delen, men nå med melodien doblet i oktavavstand, i tillegg til at karakterbetegnelsen er *con tutta forza*⁴⁵. Her er utfordringen knyttet til oversettelsen den samme som i A-delen, men nå er hele orkesteret med og spiller. Å balansere instrumentene slik at D#-en kommer til sin rett er enda vanskeligere på tuttipartiene. Wood har, tro mot pianopartituret, dobbelt så mange som spiller G# og B som det er instrumenter som spiller D#, men orkesteret vil fungere annerledes enn et piano og hvilket instrument som spiller stemmen er minst like viktig som hvor mange. I grovmessingen, som typisk er en instrumentgruppe som vil stikke seg tydelig ut i et orkesterparti med tre f-er, er det bare ett instrument som spiller D#-en, nemlig 3.

⁴⁴ Russ 1992:53

⁴⁵ Italiensk: Med full kraft

trombone og dette er ikke instrumentets beste register for å spille sterkt⁴⁶. De andre trombonene er derimot i et register hvor det vil være lettere å spille sterkt. Kanskje hadde det vært en bedre løsning å gi messingene en litt svakere dynamikk enn resten av orkesteret, selv om det ikke ville stemt overens med karakterbetegnelsen i denne delen av satsen?

På figur 17 kan man se en reduksjon av Woods partitur, det er de samme taktene som på figur 15. I stor grad er det det samme tonematerialet som i pianopartituret, men det er lagt til en ekstra oktav i høyre hånd. Til forskjell fra A-delen gir det mer mening å legge til en ekstra oktav i melodien her. Orkesteret skal spille av full kraft og da er det naturlig nok et poeng å plassere instrumentene i de registrene hvor det er lettest å gjøre det. Dessuten ville trolig piccolo og fløyte drukne i lyden av klarinetter og trompeter dersom de skulle spilt melodien i samme oktav som dem. I det som er takt 5 og 6 på figur 17 kan man også se en forskjell i f-nøkkelsystemet fra figur 15, her er det lagt til en B på den 2. 8-delen. I partituret er den lagt til 2. trombone og jeg er ganske sikker på at det er en notasjonsfeil fra Woods side ettersom ingen andre instrumenter spiller den, og det er heller ikke notert slik i noen av pianopartiturene. I tillegg ville det vært en merkelig metningstone i sammenhengen. Jeg inkluderer den likevel i reduksjonen for å ivareta sitatregler.



Figur: 17

Den andre forskjellen verdt å merke seg, er oktaveringen i venstre hånd som også skjer i takt 5 og 6. Det er et interessant valg ettersom det i originalen er en stigende linje og et tydelig stemmeskred, mens Wood velger å gå ned til e-en. Konsekvensen av dette er at man mister opplevelsen av en linje som fungerer som en oppadgående bevegelse, men med grand casa-en som hele tiden markerer 4-delene kan det tenkes at linjen ville blitt tilslørt og at det i sum vil oppleves som en slags vekselbass mellom A og E uansett.

⁴⁶ Adler 2002:342-343

3.2.2 Ravels orkestrering

Orkesteret: 3 fløyter, 3 oboer, 2 klarinetter i A, bassklarinett i A, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn, tuba, pauker, tamburin, grand casa, harpe og stryk.

Ravels orkester er noe slankere enn Woods og han har utelatt messing i sin helhet med unntak av horn og tuba. I likhet med Wood velger han å starte satsen i **pp** og å ha en gradvis crescendo frem til B-delen, men Ravel sparer paukene og grand casa-en. Intensiteten blir som resultat av dette noe lavere de første taktene av satsen, og crescendoen får i større grad en utslagsgivende dynamisk økning. En konsekvens av dette er at lydbildet blir mindre røft hos Ravel enn hos Wood. Ravel er i så måte mer i tråd med datidens konvensjonelle orkesterestetikk hvor alt er veldig kontrollert og pent plassert, mens Wood er mer i tråd med Mussorgskys råere estetikk og matcher nok bedre idealet av *ugly piano-writing*, et begrep Russ bruker for å karakteriserer både denne og mange av de andre satsene⁴⁷.

Melodien legger Ravel interessant nok til tuba gjennom hele satsen, et valg Klein hevder er et «masterstroke»⁴⁸. Hvorvidt en slik karakteristikk er passende skal jeg ikke vurdere, men det hersker liten tvil om at det er et uventet valg i kraft av å være et uvanlig soloinstrument. For en moderne tuba beveger melodien seg i grenseland for hva som er mulig å spille, og det vil kreve en svært god tubaist for både å spille kontrollert og rent i det ytterste registeret. Særlig i kraft av at det er et langt strekk uten pause for tubaisten. Denne problemstilling gjør seg gjeldende i større grad i dag ettersom C-tubaen - som var vanlig i de franske orkestrene frem til 2. verdenskrig - har et noe lysere register sammenlignet med den standardiserte moderne tubaen⁴⁹. «The tuba Ravel has in mind here is certainly not the heavy bass instrument, but a smaller, less gruff French one (the heavy bass tuba has only very recently been introduced onto French orchestras)»⁵⁰. At begge orkestratorene velger messinginstrumenter for å representere melodien er også interessant og det er fristende å spekulere i om det muligens kan ha vært programmatisk baktanker ved det valget. Ettersom det i utgangspunktet ikke finnes et bilde satsen er basert på er det vanskelig å vite med sikkerhet hvilken innsikt de to arrangørene hadde i det programmatisk innholdet. Det er likevel nærliggende å tro at de visste hva tittelen betyr,

⁴⁷ Russ 1992:11

⁴⁸ Klein 1980:82

⁴⁹ Tuba. 2015

⁵⁰ Russ. 1992:81

men ikke dermed at melodien nødvendigvis blir sunget av kusken. Dermed åpner det for ideen om at melodien kan ha vært et forsøk på å representere oksene, og at messinginstrumenter muligens er den instrumentgruppen som minner mest om rauting.

Den åpne kvinten som jeg har argumentert for at er et sentralt element i Mussorgskys versjon, er i denne orkestreringen bedre ivaretatt. Disponeringen av instrumenter per tone er den samme som hos Wood, men Ravel gjør to ting som fremhever D#-en: 2. cello og 1. kontrabass bytter på å spille den i tillegg til at 2. fagotten holder den som et orgelpunkt (se figur 18). På de innspillingene jeg har hørt bidrar dette orgelpunktet til å rette fokus mot D#-en ved at den er et konstant fenomen som de andre instrumentene dreier seg rundt, heller enn at man må lytte etter den på hver 8-del slik som hos Wood. At cello og bass bytter på tonen gjør at det blir litt forskjellig klangfarge på den for hver gang den blir satt. I tillegg vil dette gi en slags *phaser*-lignende effekt ettersom lyden vil komme fra forskjellig sted i rommet noe som ytterligere bidrar til å rette fokus mot tonen.

Figur: 18

Dette er imidlertid ikke like elegant løst i C-delen (se figur 19 som viser Ravels oversettelse av venstrehanden i pianopartituret takt 31-33). I likhet med Wood får også Ravel problemer med balanseringen av orkesteret på denne delen og både den åpne kvinten, og ters/sekst-intervallet etter, blir vanskeligere å høre enn i A-delen. Alle teknikkene for å fremheve D#-en som jeg trakk frem over er tatt bort her. Kontrabassene er ikke lengre delt og de spiller bare den nederste venstrehandstemmen, understemmen hos celloene er dermed alene blant strykerne i sin representasjon av D#-en, i tillegg til at *phaser*-effekten

er borte. Skjønt, når orkesteret spiller tutti vil det nok være vanskelig å både høre og få utbytte av at instrumentgrupper bytter på samme tone. Nyanser blir både vanskeligere å høre og å ta vare på når volumet er så sterkt, så det kan tenkes at Ravels løsning er like grei, eller bedre for dette partiet i forhold til alternativet. Orgelpunktet/dreietonen hos fagott er også tatt bort, men til gjengjeld spiller både 1. og 2. fagott D# på slagene. Paukene spiller i likhet med Woods partitur D#-en, men fungerer også i denne sammenhengen mer perkusivt enn melodisk. I de første taktene av C-delen er tubaen frigjort ettersom treblås og stryk har melodien, og fungerer her som komp og forsterker den nederste linjen som ikke inkluderer D#-en.

Figur: 19

Likevel er denne delen bedre oversatt av Ravel sammenlignet med Wood takket være den relativt tynne orkestreringen. Ettersom alle messinginstrumentene, med unntak av tuba og horn, er utelatt i denne satsen unngår Ravel at treblås og stryk overdøves av de til sammenligning insisterende trombonene i Woods partitur. Harpen kommer mer til sin rett og gir både et tydelig, nærmest pianistisk angrep, i tillegg til å underbygge de åpne kvintene hos Ravel. En annen styrke ved Ravels partitur, selv om det er på siden av pianistiske effekter, er grand casa-ens stemme som er noter med bare én *f*. Hos Wood er den som de andre instrumentene i *fff* og bidrar også til å skape det jeg vil kalle et litt ubalansert uttrykk. Dette er tross alt et instrument som vil ta enorm plass i lydbildet i kraft av å være alene om frekvensspekter i tillegg til å kunne lage veldig høy lyd.

3.3 Catacombae

Bildet illustrerer katakombene utenfor Paris, og er et slags selvportrett av Hartman sammen med Vasily Kenel og guiden deres som kikker inn i katakombene som bare lyses opp av lykten guiden holder. På høyre side i bildet kan man se et bur fylt med hodeskaller vendt mot den som iakttar bildet. Satsen består av to deler og mellom de to delene har Mussorgsky skrevet «*Con mortuis in lingua mortua*» som ifølge Russ er en skrivefeil, det første ordet skal være *cum*, men i alle tilfeller forsøker Mussorgsky å skrive «med de døde i et dødt språk» på latin⁵¹. Jeg har ikke funnet noen svar på hvorfor han presenterer dette paradokset, eller hva han ønsker å formidle, men i sum legges det opp til en generell mørk tematikk i denne satsen og det manifesterer seg i pianopartituret som lange og tidvis dissonerende akkorder.

Den andre delen *Con mortuis in lingua mortua* kan også deles inn i to deler hvor den første er Promenadetemaet som presenteres for nest siste gang i verket, men den utvikler seg lengre og lengre bort fra temaet og står til slutt som en selvstendig del som forflytter lytteren fra Katakomben og over i *Baba-Yaga*. Dermed er det uklart om man definerer *Con mortuis* inn som en del av 8. sats, eller om man skal anse det som en forsats slik som de andre promenadene. Konvensjonen er å ikke regne dette som en av promenadene. Ravel har i alle fall skrevet den inn som en egen sats, mens Wood som ellers bare har orkestrert den første av forsatsene må ha sett dette som en forlengelse av Katakomben ettersom han har inkludert den i sin orkestrering. Jeg gjør som Mussorgsky og holder de innenfor samme kapittel, men med hver sin overskrift. I alle fall byr både Katakomben og *Con mortuis* på interessante og krevende oversettelsesutfordringer som jeg vil se nærmere på i løpet av dette kapittelet.

3.3.1 Orkesrene

Wood i både *Catacombae* og *Con mortuis*:

Pikkolo, 2 fløyter, 2 oboer, engelsk horn, 2 klarinetter i B^b, bassklarinett i B^b, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 3 trompeter i C, 3 tromboner, tuba, pauker, bastromme, glockenspiel, gong, orgel, 2 harper og strykere.

Ravel i *Catacombae*: 2 klarinetter i A, bassklarinett i A, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 3 trompeter, 3 tromboner, tuba, tom-tom og kontrabass.

⁵¹ Russ 1992:46

Ravel i *Con mortuis*: Pikkolo, 2 fløyter, 2 oboer, engelsk horn, 2 klarinetter i A, bassklarinet i A, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 1 trompet i C, harpe og strykere.

3.3.2 Catacombae

Katakomben tror jeg må være et av de viktigste argumentene for å påstå at dette verket er skrevet symfonisk. Den er spesielt utradisjonell i sin utforming og fraværet av pianistiske elementer er påfallende. I hovedsak består den av punkterte halvnoder i 3/4-dels takt og en blanding av unisone toner, og konsonerende og dissonerende akkorder. Men det som fremfor alt indikerer at det er en sats hvor pianoet kommer til kort er notasjonen som tilsier at dynamikken skal påvirkes etter anslagene er satt. Man kan da særlig merke seg takt 3 (se figur 20)⁵² hvor det er notert en *crescendo* fra *p* til *ff* uten at pianisten har noen toner å utføre denne økningen på. *Diminuendoene* er som nevnt tidligere en naturlig konsekvens av alle toner som spilles på et piano og er i så måte også overflødig, men de er i det minste mulig å gjennomføre i praksis. Mest sannsynlig er dette bare noteringer som er gjort for at pianisten skal forstå intensjonen hos komponisten, men man kan naturligvis også spekulere i om Mussorgsky så for seg at det på et senere tidspunkt kunne bli aktuelt med en orkestrering.



Figur: 20

Selv om man i større grad kan rettferdiggjøre den intenderte dynamikken i et orkester vil det likevel by på problemer for blåsere å spille denne satsen. Slik jeg leser dette partituret tror jeg det er tenkt legato, selv om det ikke alltid er legatobuer. Det er vanskelig å se for seg en pianist spille dette uten å bruke sustain-pedal, og jeg vil anta at den ikke slippes opp før neste akkord settes. Dersom denne funksjonen skal oversettes er det ingen måte å unngå at blåserne går tom for luft. I så måte er det påfallende at Ravel velger å gi grovmessingen hovedansvaret for denne satsen. Likevel kan det tenkes at han har vært inne på de samme tankene som meg, for han løser problemet ved at blåserne bytter på å

⁵² Utsnitt fra Rimsky-Korsakovs editering.

holde tonene, såkalt *dovetailing*⁵³. I grove trekk setter trombonene og tubaen tonene som skal spilles *ff* og hornene tar ansvar for akkordene med litt svakere dynamikk, av og til hjulpet av en fagott eller to som fyller bassfunksjonen (se figur 21). Den uheldige konsekvensen av å bruke *dovetail*-teknikken er at hele akkorden må settes på nytt, og at funksjonen av at tonene er bundet over fra den ene akkorden til den andre forsvinner. G-en og F#-en i takt 4-5 og 6-7 som i pianopartituret er overbundet blir i Ravels orkestrering først satt av trombone og tubaen, deretter av hornene. Det blir en så stor klanglig karakterendring at det ikke lengre vil oppleves som en forlengelse av de samme tonene, men snarere samme toner satt en gang til. Det kan naturligvis diskuteres hvorvidt dette er et problem. Mussorgsky har åpenbart ønsket seg klare dynamiske kontraster mellom de forskjellige akkordene, og piano har som jeg har nevnt tidligere forskjellige klanglige/spektrale kvaliteter når det spilles sterkt og svakt. Det kan tenkes at Ravel forsøker å gjengi dette - men tilpasset orkesterets idiom - og at å endre instrumentgruppe fyller denne funksjonen. Den naturlige *decrecendo* som ligger implisitt i pianoets karakter velger Ravel å bare delvis forholde seg til. Alle akkordene i hans partitur holder dynamikken sin jevnt gjennom takten med unntak av takt 3, 5 og 7.

Figur: 21

Wood gjør helt andre valg enn Ravel i sin orkestrering, men før jeg går nærmere inn på de bør det nevnes som en overordnet del av arrangementet at Wood har valgt å tolke F#-en i takt fire som en F. Denne forskjellen vil få alle som er vant til Rimsky-Korsakovs editering, eller Ravels orkestrering, til å sperre opp øynene. Dette er indikasjonen, jeg nevnte innledningsvis i oppgaven, på at på at Wood har tatt utgangspunkt i Thümers editerte partitur, for han har nemlig også skrevet F heller enn F#. Jason Klein åpner i sin avhandling for at Wood muligens skrev sin orkestrering med bakgrunn i Mussorgskys håndskrevne og tidvis rotete partitur, og at han ganske enkelt har lest feil. «In messy

⁵³ Adler 2001:602

manuscript naturals look like sharps, e's on ledger lines look like f's. Who's to know?»⁵⁴. Hvis Klein har rett, er det i så fall påfallende at *Bydlo* har fått den samme dynamikken som både Rimsky-Korsakov og Thümer har definert, men som ikke stemmer med Mussorgskys håndskrevne partitur. For meg virker det nærliggende å tro at han i det minste forholdt seg til både originalen og minst en av de editerte utgavene av partituret, hvis han i det hele tatt så originalen.

Denne noe tvetydige akkorden tilhører i alle fall et harmonisk uttrykk som Mussorgsky i svært liten grad benytter seg av i løpet av dette verket, og F-en heller enn F#-en kan fra et funksjonsharmonisk perspektiv enkelt forsvares. I oversettelsesøyemed er det naturligvis av interesse å gjøre alt så presist som mulig, men fra et orkestreringsperspektiv er det likegyldig hvorvidt F eller F# er riktig, og jeg vil dermed ikke kommentere den problemstillingen ytterligere. Forøvrig har jeg valgt å ikke lage en reduksjon av dette partituret ettersom det ikke er noen spesielt nevneverdige teknikker som blir tatt i bruk, og en reduksjon vil i stor grad bare se ut som pianopartituret.

Woods orkestrering hviler, i likhet med Ravels, også tungt på brassen. Det handler mest om hvor tydelig messing stikker seg ut i **ff**, for i realiteten bruker han nesten hele orkesteret gjennom denne satsen. Det er bare fløyte og obo som forblir utelatt (bortsett fra første takt hvor oboene spiller én tone), et naturlig valg ettersom de ikke har registeret som kreves, og de stedene hvor de har det vil i alle fall fløyten forsvinne i kakofonien av de andre instrumentene. Når det er tutti orkester er det selvfølgelig nok ikke mulig å bruke *dovetail* som teknikk, og som et resultat av det ender man opp med pustehull for alle blåseinstrumentene de stedene hvor det ikke er bindebuer. Bindebuene er forøvrig plassert likt hos Wood som hos Mussorgsky. Som tidligere nevnt synes jeg det i utgangspunktet er uheldig med disse pustehullene, og de stemmer ikke overens med det legato uttrykket jeg har lagt til grunn for pianopartituret. Jeg synes likevel det fungerer greit her ettersom han har orkestrert det tykt ut i stryk, i tillegg til at orgelpedalene spiller kontinuerlig **ff** og dermed bidrar til at alle akkordene blir bundet sammen. Orgelet og strykerne fyller også en viktig funksjon ved å binde sammen den kromatiske basslinjen i takt 4-11, et element jeg opplever som en viktig del av pianopartituret, men som i Ravels orkestrering blir oppstykket og forsvinner som resultat av disponeringen av toner i forskjellige instrumenter.

⁵⁴ Klein 1980:99

I sum fungerer oversettelsen til Wood jevnt over godt, men da refererer jeg i hovedsak til oversettelsen av pianistiske trekk, selv om heller ikke han forholder seg til at pianoets toner alltid vil ebbe sakte ut. Som nevnt i kapittel 2 kan man ofte overse denne effekten når man lytter til en melodi spilt på piano ved å tolke tonene sammen, men i akkurat denne satsen er tempo satt så lavt at effekten etter min mening ikke kan ignoreres. Fra et orkesterestetisk perspektiv tror jeg det kunne vært av interesse å hente frem flere kontraster og nyanser. Slik jeg ser det er det unødvendig å bruke hele orkesteret gjennom hele satsen, og jeg tror han med fordel kunne spart noen av instrumentene om så bare for å fargelegge et ellers ganske flatt pianopartitur. Sett fra en annen side kan man også kritisere Ravel for det motsatte, nemlig å gjøre satsen mer raffinert enn det som er berettiget. Jeg vil i så fall ikke være den første til å gjøre det. Russ peker blant annet på Vladimir Ashkenazys utsagn om orkestreringen hvor han karakteriserer den som «to highly perfumed and insufficiently Russian»⁵⁵.

3.3.3 Con mortuis in lingua mortua

Denne satsen har en teknikk som er spesielt av interesse i relasjon til oversettelse, nemlig oktavtremoloen som ligger i høyre hånd gjennom hele satsen. Å oversette det fra piano til orkester er en utfordring ettersom tremolo på piano skiller seg ut fra tremolo på de fleste andre instrumenter og er, både i utførelse og klang, en så karakteristisk effekt at den er svært vanskelig å gjenskape. I tillegg kan tremolo ha forskjellige intensjoner for en komponist når han skriver for piano. Noen ganger kan det være en kompensasjon for pianoets manglende evne til å spille uendelig lange toner uten å samtidig indikere en rytme, mens andre ganger kan det være for å gi en dramatisk effekt e.l. Ettersom det er omtrent umulig å spille oktavtremolo for et orkester vil det være naturlig at arrangøren definerer hvilken funksjon tremoloen er ment å ha for sitt arrangement, eventuelt for den opprinnelige komposisjonen før han starter oversettelsen. En slik stadfesting handler naturlig nok ikke om en eksplisitt uttalelse, men en bevisstgjøring hos arrangøren selv. Uendelig lange toner, og effekter av dramatisk karakter skapes ikke nødvendigvis på samme måte i orkester som på piano.

Når det gjelder denne satsen ser verken Wood, Ravel, eller for den saks skyld jeg, på tremoloen som en erstatning for lange toner på piano, og begge arrangørene velger å

⁵⁵ Russ 1992:78

beholde tremoloeffekten. De to orkestreringene har også til felles at de løser utfordringen på det jeg i kapittelet om pianistiske effekter karakteriserer som den konvensjonelle løsningen på tremolooversettelse, nemlig disponert ut i de strykeinstrumentene som dekker det relevante registeret. Fra et orkesteridiomatisk perspektiv er det lett å argumentere for denne konvensjonen, men som en oversettelse kan jeg ikke annet enn å se det som mangelfullt. Det mest åpenbare er at rytmen i tremoloen forsvinner, for selv om den heller ikke på et piano vil ha en metronomisk puls, er likevel opplevelsen av at man hopper frem og tilbake mellom toner en viktig del av effekten. Når dette disponeres ut i to eller flere strykergrupper ender man opp med et lydbilde bygget rundt en konstant tekstur som minner mer om et teppe som pakker inn resten av instrumentene, istedenfor de spretne tonene et piano vil avgi. Det er likevel vanskelig å forestille seg en metode hvor man kan beholde de hoppende intervallene samtidig som man tar med seg den dramatiske undertonen i satsen, særlig med tanke på at den kommer som et ekko fra Katakomben. Rent teknisk kan man som eksempel se for seg at celesta eller melodisk perkusjon kunne spilt det, men jeg tror det utelukkes av at det ville dominert lydbildet på en uheldig måte. Jeg tror heller ikke det vil passe sett i lys av det estetiske uttrykket resten av satsen har. En av årsakene til at en tremolo som denne fungerer på piano er at venstrehåndens stemme blander seg godt med høyrehånden og dermed blir den ikke så insisterende som den kan se ut til å være på papiret. Jeg tror ikke en celesta vil kunne blande seg like godt med blåsere og strykere og dermed er både Wood og Ravels valg forståelige.

Det finnes også eksempler på at pianister har tolket tremoloen som litt for insisterende og både Vladimir Horowitz og Leif Ove Andsnes spiller den ikke som en tremolo, men lager seg heller et ostinat basert på de samme tonene som originalen. Figur 22 under viser de første taktene av *Con Mortuis in lingua mortua* (uten opptakt) slik Mussorgsky skrev det, mens figur 23 viser hvordan Horowitz og Andsnes tolker tremoloen⁵⁶.



Figur: 22

⁵⁶ Figur 23 er transkribert og jeg tar forbehold om at det kan være små unøyaktigheter i transkripsjonen.



Figur: 23

Åpenbart kunne verken Wood eller Ravel forholde seg til disse innspillingene ettersom de ble gjort etter deres levetid, men det er likevel en interessant tilnærming til tremolo på et generelt grunnlag, fordi det vil være mye lettere å oversette denne tolkningen til orkester. Det vil naturligvis ikke være tro mot Mussorgskys partitur, men som jeg har argumentert for tidligere vil ikke alternativet være det heller. Det kunne vært interessant å høre en kombinasjon av de to teknikkene hvor strykerne beholder funksjonen man får fra sustainpedalen og for eksempel to fløyter kunne byttet på å spille Horowitz/Andsnes-linjen.

3.4 Izbushka na kur'ikh nozhakh (Baba-Yaga)

Tittelen på denne satsen kan oversettes til *Hytten på høneføtter*, men er nok mer kjent som, og blir ofte bare kalt Baba-Yaga. Baba-Yaga er en karakter i slavisk folkløse og kan sammenlignes med en slags heks. Hun bor i en hytte som holdes oppe av høneføtter og den kan snu seg i retningen av alle som måtte være så uheldige at de nærmer seg den. Inn dit lurar Baba-Yaga barn for å spise dem. Beinrestene knuser hun i en morter som også fungerer som fremkomstmiddel gjennom skogen, og sporene etter henne visker hun ut med et kosteskaft. Hartmans bilde er av en klokke formet som Baba-Yagas hytte, men Stasov hevder at Mussorgsky også inkluderer ferden gjennom skogen i morteren, uten at det blir presisert hvilken del av satsen som representerer hva⁵⁷. Interessant nok er tempoangivelsen, definert av både Rimsky-Korsakov og Thümer, satt til $\text{♩} = 120$, og ettersom stykket går i 2/4 vil da hver takt vare i ett sekund. Kan det tenkes at det er en referanse til Hartmans klokke?

Formen er enkel: Satsen består av to deler i tillegg til en reprise av den første delen med noen små variasjoner (ABA'). Harmonisk er den interessant ettersom den så vidt jeg kan forstå aldri befinner seg i ett tonalt senter, snarere tvert imot er den jevnt over kromatisk. Til tross for det oppleves den likevel ikke som atonal eller lite sangbar, i mangel på et bedre begrep. Noe av årsaken til det tror jeg handler om at den er bygget opp av mange små temaer og de gjentas alltid minst en gang umiddelbart etter at de er introdusert. Dermed rekker man å bli kjent med de før satsen beveger seg vidare og de små temaene fungerer som sitt eget tonale, men likevel kromatiske senter.

3.4.1 Pianistens utfordringer

Dette er fra et pianoperspektiv en av de mest virtuose satsene i *Bilder fra en utstilling* og mange vil nok også si at den inviterer til en orkestrering sett i lys av både det generelle uttrykket og den tidvis svært lite pianistiske notasjonen. Et eksempel på det er temaet som innføres i takt 26-32 (se figur 24). Her kan man se en figur som ligger svært dårlig for høyrehånden til en pianist, selv med store hender er det vanskelig å gripe så stort som man må på første akkord. Forslagnoten må nødvendigvis spilles med lillefingeren og dermed må C-en og E-en spilles med henholdsvis ringe- og langefingeren og man ender opp med et

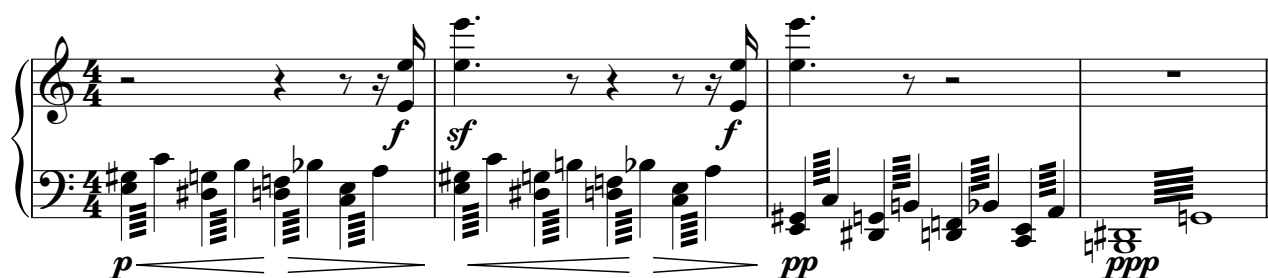
⁵⁷ Russ 1992:46-47

ubehagelig grep som i tillegg må gripes veldig hurtig. Tilsvarende problemstilling får man også på E^b-duren, fjerde akkord i temaet.



Figur: 24

Takt 120-123 (figur 25) har også sine utfordringer for pianisten, men der handler det ikke så mye om det rent spilletekniske, tremoloen er lett nok å spille. Utfordringen her ligger i pianoets karakter i det mørke registeret, det er svært vanskelig å spille **ppp** i instrumentets mørkeste register ettersom strengene der er så lange og tykke at de vil lage relativt høy lyd nesten uansett. Ser man dette i sammenheng med at høyrehånden skal spille **f**, og dermed fremstå som betraktelig sterkere, nærmer man seg en umulig oppgave. I praksis må man forholde seg til styrkegradene som relative og sørge for at disse taktene reduseres i dynamikk totalt sett, for dersom man måler **ppp** i henholdsvis pianoets høyeste og laveste register vil desibelnivået være ganske forskjellig. På de fleste innspillingene jeg har hørt av denne satsen velger pianistene som regel å redusere tremolofrekvensen betraktelig for, rent teknisk klare, å spille det svakt nok.



Figur: 25

Ingen av eksemplene nevnt over er fra et pianistisk perspektiv umulig, men de står som illustrasjoner på at dette er en sats hvor tilbøyeligheten til å tenke orkestralt gjør seg gjeldende. Det første eksemplet (figur 24) er et takknemlig parti å orkestrere, og begge arrangørene gjør det med letthet. Det neste (figur 25) er jfr. tremoloproblemstillingen i *Con mortuis in lingua mortua* ikke like ukomplisert, men jeg vil hevde det er en vesensforskjell på tremoloen i disse taktene og oktavtremoloen i den satsen. For det første er effekten av tremolo i dette registeret og i et høyt register ulike. På piano blir tremoloen i

figur 25 ganske grøtete, og det melodiske intervallet mellom tonene blir mindre fremtredende. Dette vil etter min mening rettferdiggjøre en konvensjonell oversettelse til strykere, hvor man utelater hoppene mellom tonene. For det andre er intervallene mellom tonene mindre her enn i en oktavtremolo, dermed er det lettere for orkesterinstrumentene å spille det dersom man likevel skulle ønske å inkludere de.

Til tross for pianistens utfordringer er det ikke sagt at *Baba-Yaga* mangler teknikker godt tilpasset instrumentet. Det er for eksempel et langt parti med Liszt-oktaver både midt i, og helt på slutten av, satsen. Den mest interessante i analyseøyemed er nok den som kommer til sist. Den strekker seg over hele pianoets register og har derfor bydd på mer enn én utfordring for Ravel og Wood. Kanskje er det derfor Wood har valgt å utelate hele reprisen og dermed unngått å løse det problemet? Han bytter siste del av satsen ut med et 11 takters klokkeinterlude som har lite med Mussorgskys partitur å gjøre, selv om det fungerer som en fin overgang til både siste sats, og Hartmans siste bilde, som tross alt portretterer et klokketårn. I lys av dette vil jeg heller se nærmere på Liszt-oktavene som kommer midtveis i pianopartituret (Se figur 26)⁵⁸.



Figur: 26

⁵⁸ Utsnitt fra Rimsky-Korsakovs editering.

3.4.2 Orkestrene

Wood: Pikkolo, 2 fløyter, 2 oboer, engelsk horn, 2 klarinetter i B^b, bassklarinett i Bb, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 3 trompeter i C, 3 tromboner, tuba, pauker, tenortromme, tamburin, cymbaler, mushroom bells 2 harper og strykere.

Ravel: Pikkolo, 2 fløyter, 2 oboer, 2 klarinetter i B^b, 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 3 trompeter i C, 3 tromboner, tuba, altsaxofon, pauker, grand casa, tamburin, tomtom, cymbaler, xylofon, celesta, harpe og strykere.

3.4.3 Liszt-oktaver i orkesteret

Første gang Liszt-oktavene presenteres blir de løst av Wood og Ravel på en påfallende lik måte. I likhet med nesten hele verket disponerer Wood orkesteret litt tykkere enn Ravel, men det er marginalt, og fellestrekkene i orkestreringene illustrerer kanskje også at det er begrenset hvor mange teknikker man kan bruke for å gjenskape Liszt-oktavene i denne satsen. De store intervallsprangene, som jeg i kapitlet om pianistiske teknikker argumenterer for at i realiteten oppleves som én melodisk linje, blir av begge arrangørene oversatt til nettopp *bare* å være linjer treblåsen. Som de neste avsnittene vil illustrere ser jeg på det som en utilfredsstillende oversettelse, for selv om det oppleves som en sammenhengende linje når Liszt-oktaver spilles på piano er det ikke dermed sagt at lytteren ikke vil skille klart mellom en faktisk legato linje i oktaver og de store sprangene som utgjør Liszt-oktaver.

Det som i pianopartituret er notert som annenhver 16-del i hver hånd har de to arrangørene byttet ut med 8-deler som spilles *på* slaget i to oktaver. Etterhvert som de forskjellige registrene gjør seg gjeldende flytter det seg fra pikkolo og fløyte til bassklarinett og fagott. Ekkoeffekten fra pianopartituret har strykerne ansvaret for, de spiller en identisk linje som treblåsen, men med notert 16-delstremolo. Dermed spiller de to anslag på hver tone i et forsøk på å gjenskape 16-delsunderdelingen fra pianopartituret, og å fylle igjen hullene mellom treblåsernes 8-deler. I tillegg har begge arrangørene tatt i bruk en cymbal som spiller en sakte tremolo fra svak til sterk dynamikk gjennom hele partiet. Den eneste virkelige store forskjellen på Ravel og Woods partitur er at Wood har notert stakkato i treblåsen, mens Ravel har frasebuer. Interessant nok ettersom Rimsky-Korsakovs pianoversjon ikke har noen av delene, og Thümers *har* frasebuer, noe som igjen kan så tvil

om hvilken versjon Wood har tatt utgangspunkt i. På figur 27 og 28 kan man se en slags reduksjon av henholdsvis Ravel og Woods teknikk, det er en forenklet utgave av det som står i partiturene, men jeg inkluderer det for at beskrivelsen på forrige side skal være lettere å forstå.



Figur: 27



Figur: 28

Konsekvensen av at bare strykerne spiller etterslagene er at de blir betraktelig svakere i anslaget sett i forhold til pianoversjonen, og begge løsningene er for meg utilfredsstillende ettersom betoningen *på*, og *mellom* slagene blir så forskjellige. Man kan argumentere for at det tross alt er en både dynamisk og klanglig forskjell når dette spilles på piano også, ettersom det er oktavavstand mellom tonene. Men slik jeg ser det er det både en annen type klanglig variasjon, og dessuten mindre utslagsgivende enn tilfellet er i arrangementene til Wood og Ravel. I tillegg mister man den spretne effekten som er så karakteristisk med Liszt-oktaver. Spørsmålet jeg stiller meg i denne sammenhengen, er hvordan man på best mulig vis gjengir komponistens intensjon i situasjoner hvor pianopartituret har raske Liszt-oktaver som i utgangspunktet ikke er mulig å gjengi. Skal man være strengt formalistisk og sørge for at alle notene i originalpartituret blir gjengitt på identisk vis i orkesterversjonen satt opp mot originalen, eller bør man forsøke å analysere seg frem til hvordan man kan gjenskape det samme overordnede uttrykket abstrahert fra originalen, og heller gjøre det idiomatisk og estetisk forsvarlig sett fra en orkestertradisjon? Hva som er estetisk forsvarlig vil jeg ikke gjøre en uttømmende drøfting av i denne sammenhengen, men jeg vil med utgangspunkt i pianopartituret vise hvorfor jeg mener effekten av Liszt-oktaver er viktig i dette partituret, og dermed også hvorfor jeg opplever at begge arrangørene kommer til kort.

I taktene før Liszt-oktavene innføres (62-73 i Rimsky-Korsakovs og Thümers partitur) kan man merke seg en 8-delsbasert melodisk linje som spilles i fire oktaver (se figur 29)⁵⁹. Harmonisk er dette veldig tett opp mot Liszt-oktavene som kommer etter, og melodisk er

⁵⁹ Utsnitt av Rimsky-Korsakovs editering.

det også ganske likt, men *uten* 16-delsetterslagene. Slik jeg ser det er det innføringen av det rytmiske elementet i Liszt-oktavene som utgjør den største forskjellen i disse to delene, ved siden av at alt flytter seg over i et lysere og smalere register. Dermed virker det rimelig å anta at det var opplevelsen av raskere tempo/underdeling Mussorgsky var opptatt av når man kommer til Liszt-oktavene. Å redusere de taktene til bare en 8-delsbasert linje vil være en upresis gjengivelse av pianopartituret som ikke står i stil til utviklingen Mussorgsky tilsynelatende ønsket i satsen. Dersom taktene *før* Liszt-oktavene hadde vært harmonisk og melodisk helt ulik neste del kan det tenkes at *det* hadde vært faktorer som kunne skilt delene fra hverandre, men i dette tilfellet hviler det helt og holdent på rytmen.

Ettersom begge arrangørene mislykkes i å implementere den rytmiske kontrasten mener jeg det ville være naturlig å skille de ved hjelp av andre teknikker. Det gjør de i liten grad, og særlig Ravels orkestrering tar få grep for å skille de fra hverandre. Han har til og med notert 16-delstremolo hos strykerne også i taktene før Liszt-oktavene noe som gjør overgangen enda vagere. Wood tilfører litt variasjon ved å veksle mellom å la messing og treblåserne/strykerne være melodibærere i tillegg til at han sparer 16-delene til Liszt-oktavene, men også hans kontrast blir lite tilfredsstillende satt opp mot pianoversjonen.



Figur: 29

Totalt sett er Liszt-oktaver en tilsynelatende uoversettelig teknikk i alle tilfeller. Kombinasjonen av det store registeret, det spretne attacket og de raske oktavhoppene står som en manifestasjon på pianoets unike karakter, og et orkester vil aldri kunne få til en tilsvarende effekt. Til gjengjeld har begge arrangørene i dette tilfellet klart å ivareta den mer overordnede funksjonen av økende intensitet og dramatik. Satsen som helhet blir godt ivaretatt i begge orkestreringene, selv om de på veien har mistet noen av de unike kvalitetene til pianoet.

3.5 Bogatyrskie vorota (vo stol'nom gorode vo Kieve) *Russisk: Ridderens port (i den store gamle hovedstaden Kiev)*

Denne satsen har muligens flest utfordringer knyttet til oversettelse både teknisk og fordi det er en sats spekket med konnotasjoner og kulturelle referanser. Bildet til Hartman var en del av en konkurranse om å designe en grandios port til Kiev som skulle hylle, og minne om, Tsar Alexander IIs flukt fra en nihilist som forsøkte å drepe han i 1866⁶⁰. Porten ble det aldri noe av «but Hartman (...) considered it his finest work»⁶¹. Som en del av porten på bildet er det et lite kapell, man kan spekulere i hvorfor det er plassert der, men en nærliggende tolkning er at det er en referanse til russisk historie. Kiev var hovedstaden i Russland da landet ble kristnet av Vladimir den store. Han ble døpt som en del av en pakt med Basil II, keiseren av Bysants, etter at han ba om militær hjelp på grunn av opptøyer i byen⁶². Mussorgsky på sin side refererer dermed til både Hartmans bilde så vel som den russiske religionshistorien når han midt i denne satsen inkluderer en tolkning av en russisk hymne (se pianopartituret fra der det er notert *senza espressione*).

I tillegg til hymnen er formen ellers basert på et melodisk tema som kommer tre ganger i forskjellige utgaver, og med økende intensitet. Første gangen er det en enkel presentasjon i en stil som kan minne mye om koral, og til tross for at dette er den mest tilbakeholdende delen noteres den i *f* og karakterteksten er *Maestoso* og *Con grandezza*. Uten noe forvarsel kommer hymnen for første gang som et mellomspill, notert med én p. Andre gangen temaet presenteres er det lagt til en obligatstemme og det går igjen direkte over til hymnen for andre gang, men denne gangen notert i *ff*. Her melder det seg en interessant tolkningsutfordring som jeg vil komme tilbake til. Før hymnen kommer for *andre* gang er originalpartituret bare notert i *f*, men registeret man spiller i gjør at det i realiteten synker i dynamikk når man går fra *f* til *ff* i hymnen. Etter den hymnen er det nok et mellomspill som på mange måter låter som klokke som slår, og jeg tror ikke det er utenkelig at det et intensjonelt programmatisk valg. Hartmans bilde viser tydelige klokke som en del av porten. Klokke temaet som spilles av venstre hånd blir etterhvert akkompagnert av en veldig teknisk og pianistisk høyrehåndsfigur som også inkorporerer en litt tilslørt utgave av temaet fra *Promenaden*. Til sist kommer det opprinnelige temaet tilbake igjen, denne gangen triolunderdelt for å ytterligere heve intensiteten.

⁶⁰ Russ 1992:48

⁶¹ Ibid:48

⁶² Vladimir I - Grand prince of Kiev 2014

Denne satsen er på den ene siden takknemlig å orkestrere ettersom det er knyttet en overveldende opplevelse av at pianoet, som instrument, ikke strekker til det voldsomme uttrykket Mussorgsky tilsynelatende etterlyser. Et orkester vil i så måte være bedre skikket til å fylle alle funksjonene som partituret krever. På den andre siden byr denne satsen på mange utfordringer. De to viktigste, som jeg vil se nærmere på i analysen min, er forslagstonene som er en sentral del av de to første presentasjonene av temaet, så vel som avslutningen av satsen. Jeg vil også se på den pianistiske høyrehåndsfiguren som spilles over klokketemaet. I tillegg vil jeg se kort på hvordan de to arrangørene har løst dynamikkproblemet knyttet til *andre* gangen hymnen blir presentert.

3.5.1 Orkestrene

Wood: Pikkolo, 2 fløyter, 2 oboer, engelsk horn, 2 klarinetter i B \flat , 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 4 trompeter i C, 3 tromboner, tuba, eufonium, pauker, cymbaler, tenortromme, orgel, 2 harper og strykere.

Ravel: 3 fløyter, 3 oboer, 2 klarinetter i B \flat , 2 fagotter, kontrafagott, 4 horn i F, 3 trompeter i C, 3 tromboner, tuba, pauker, triangel, cymbaler, grand casa, tom-tom, klokke stemt i E \flat , 2 harper og strykere.

Orkesteret til Wood består her i stor grad av de samme komponentene som hos Ravel, men med litt flere brassinstrumenter. Han har også gjort noen ganske radikale endringer på satsen som ikke har så mye med oversettelse å gjøre, men som er verdt å nevne likevel. Det mest påfallende er nok at han har transponert hele partituret fra Eb-dur til C-dur. Det er naturligvis ikke mulig å vite med sikkerhet hvorfor han valgte å gjøre det, men en av Jason Kleins teorier er at det var for å kunne utnytte den lave C-en i orgelet og bruke den som orgelpunkt i siste del av satsen⁶³. Etter min mening noe Wood gjør med hell.

3.5.2 Forslagsnoter

I de siste taktene (se figur 30) av siste sats i *Bilder fra en utstilling* møter man på en typisk utfordring knyttet til sustainpedal. Mussorgsky ønsker å legge store akkorder som strekker seg over fire oktaver, men ingen pianister har store nok hender til å dekke over et så stort register. Dermed må det løses på en annen måte. Mussorgsky løser dette ved å sette forslagsnoter før akkorden både i disse taktene, men også tidligere i satsen hvor man også møter på forslagsnoter. Selv om det ikke er notert noen bruk av pedalen gir det seg selv at

⁶³ Klein 1980:16

den må benyttes for at forslagsnotene skal klinge sammen med resten av akkorden. Når dette skal arrangeres for et orkester er det to tolkningsmuligheter for disse forslagsnotene. Enten kan man se det som den beste løsningen ettersom pianisten bare har to hender, men at akkorden optimalt sett skulle bli satt samtidig som forslagsnotene. Eventuelt kan man forstå det som en rytmisk og estetisk effekt som også bør være en del av uttrykket, selv når det er tilrettelagt et medium som strengt tatt har muligheten til å spille akkorder som dekker fire oktaver.



Figur: 30

Ravel velger en mellomting. Han setter akkorden med hele orkesteret, men bare stryk og paukene har forslagstonene. Ravel nøyer seg dessuten ikke bare med å legge grunntonen i mørkt register som forslagsnote, han bruker alle notene i akkorden orkesteret spiller (se figur 31). Jeg synes det er vanskelig å forstå hvorfor han har gjort det valget. Dersom man skal ha med forslagstonene er det merkelig å legge de til strykerne som tross alt er blant de seigeste instrumentene i orkesteret når det kommer til attakk, i alle fall om man ser på



Figur: 31

ADSR envelopen. Ikke nødvendigvis fordi man skal simulere et pianos angrep i orkesteret, men fordi det klingende resultatet vil bli en hybrid mellom en akkord som settes presist og en akkord med forslagsnote. At alle strykerne bortsett fra 1. fiolin får det notert som trippelgrep vil gjøre presisjonen enda vagere.

Dette handler også om hvordan man tolker en forslagsnote basert på hvordan den er notert. Mussorgsky har skrevet det slik at begge hender først setter forslagstoner, for så å sette en ny akkord med 8 toner oktaven over. Å flytte begge hendene, og å endre grep fra den ene posisjonen til den andre vil selv for en svært god pianist ta litt tid, mens for en fiolinist som bare spiller en tone av gangen vil det være mulig å spille det mye raskere. Trippelgrepene i 2., 3. og 4. fiolin, 1. og 2. bratsj og 1. cello vil kreve litt mer tid i forhold til en forslagsnote på bare én tone, men grepene er disponert slik at venstrehanden ikke må flytte på seg, og det vil fortsatt være raskere enn man kan spille Mussorgskys pianostemme. Dermed har en rytmisk funksjon i pianopartituret gått tapt i oversettelsen til Ravel. Man kan naturligvis også tolke, eller skrive eksplisitt i partituret at en forslagsnote skal ha lengre varighet enn den konvensjonelle tolkningen av det, men det har ikke Ravel gjort, og jeg tror egentlig ikke han ønsker det heller. Det ville i alle fall vært merkelig om strykerne og paukene skulle sette akkorden i et lite sekund før resten av orkesteret kom inn med full styrke. Her er det likevel litt avvik mellom de forskjellige utgavene av Ravels partitur jeg har sett på og i enkelte utgivelser står det presisert ved forslagsnotene «Les petites notes sur le temps» som kan oversettes til «de små notene skal spilles på slaget». Om man velger å spille de på slaget, eller før, vil i realiteten ikke gjøre noen forskjell vedrørende presisjonen av oversettelsen. I begge tilfeller blir det en tilsløring av eneren og den rytmiske funksjonen fra pianopartituret uteblir.

Hos Wood er forslagsnotene utelatt fullstendig, og han representerer dermed den andre tolkningsmuligheten som ble nevnt innledningsvis. Det er mange interessante aspekter å ta opp vedrørende hans orkestrering av denne delen av satsen, men i forbindelse med forslagsnoter er det nok å nevne at han ser helt bort fra de. Han implementerer heller de aktuelle tonene *på* slaget sammen med resten av akkorden. I likhet med Ravels orkestrering forsvinner også et rytmisk element i Woods tolkning.

Et annet interessant aspekt ved denne delen av satsen er varigheten på tonene. Man kan se i begge editeringene av pianopartituret at flere av akkordene har fått en fermate, og spørsmålet om hvordan pianoakkorder med lang varighet skal tolkes for et orkester reiser

seg nok en gang. Her velger både Ravel og Wood å holde på intensiteten i akkorden, uten noe decrescendo etter at den er satt, noe som gir mening av flere årsaker. Den kanskje mest åpenbare er at dette er slutten av siste sats og det hele skal optimalt sett klinge så stort som mulig og en decrescendo hører i så måte ikke hjemme her. I tillegg bør det nevnes at dette er en reprise av melodien fra starten av satsen, men nå er den notert i halvt tempo, eller rettere sagt alle noteverdiene er augmentert: Firedeler har blitt til halvnoter, halvnoter har blitt til helnoter, men helnotene har bare fått en fermate. Man kan spørre seg hvorfor: Kan det tenkes at de ikke skal ha dobbel varighet slik de andre tonene har? Dersom det virkelig var dobbel varighet Mussorgsky ønsket kunne han jo uproblematisk notert det som to overbundne helnoter, men han har altså valgt fermate. Den konvensjonelle måten pianister har tolket dette på i moderne innspillinger har i alle fall blitt å spille det som om det var overbundne helnoter, og det samme har Ravel og Wood gjort. Ravel har i tillegg endret taktart fra **C** til 2/2, og droppet fermatene fullstendig for heller å notere overbundne helnoter (se figur 31). Å utelate fermaten tror jeg er et pragmatisk valg med tanke på dirigenten og den generelle pulsen i orkesteret. Det er lettere for så mange musikere å sette både forslagstonene og akkorden presist når det spilles i et jevnt tempo. I realiteten gjør det omtrent ingen forskjell på uttrykket dersom fermatene uansett er ment å tolkes ensbetydende med en overbunden helnote. Wood utelater også fermaten, men han endrer taktart til 4/4 i tillegg til å endre tempo til *Grave*. Dette tror jeg også kan være et pragmatisk valg basert på hans dirigenterfaring, eventuelt hans preferanse som dirigent. Varigheten på tonene blir lik hos både Ravel og hos Wood, men underdelingen i 4 kan gjøre det enda lettere for musikerne å lese dirigenten ettersom de fleste akkordskiftene da kommer *på* eneren, heller enn på annenhver ener som hos Ravel.

3.5.3 Klokketemaet

Den tekniske pianofiguren i høyre hånd som presenteres over *klokketemaet* (se figur 32) er interessant fordi den dekker et stort og veldig høyt register, men også fordi den fyller to funksjoner som igjen er knyttet til sustainpedalen. Den ene funksjonen er frasen linjen utgjør, noe som isolert sett vil være overkommelig for et orkester. Den andre funksjonen er klangteppet som dannes av at tonene spilles mens sustainpedalen er nede. Igjen er det ikke notert når og hvor pedalen skal brukes, men det vil ikke være mulig å spille venstrehånden og la helnotene klinge over halvnotene uten å bruke pedalen, så jeg legger til grunn at det er den eneste mulige tolkningen.



Figur: 32

På figur 33 kan man se de samme taktene som på figur 32, men førstnevnte er stemmene i Ravels partitur. Reduksjonen jeg har laget er noe ukonvensjonell hvor det er forskjellige instrumentgrupper på samme system. Det er i hovedsak de to øverste systemene man må være obs på ettersom det i de første fire taktene er strykere i begge, mens de neste tre er det treblås i det øverste systemet. Dersom begge strykesystemene hadde vært notert i ett system ville det sett ut som det bare var tremolo på en tone for hver gruppe, men i realiteten veksler de forskjellige stemmegruppene på å spille de samme tonene.

Høyrehåndsfiguren til Mussorgsky er i hovedsak tatt bort hos Ravel. Linjen er helt borte, men harmonikken er ivaretatt av strykerne, hovedsaklig fioliner og bratsj, men også 1. cello på de fire første taktene. Isteden for linjen lager Ravel et slags stryketeppe, men med en del bevegelse innenfor rammen av teppet. Han kunne naturligvis ha valgt å bare legge lange toner i stryk og ville i så måte beholdt den samme teksturen. Men da mister man uromomentet, eller flimmet som skapes av at strykerne veksler mellom de samme tonene, og av at de i liten grad utgjør konsonerende klanger. Det harmoniske grunnlaget til strykerne ligger en oktav mørkere enn pianopartituret, men det tror jeg er en pragmatisk løsning ettersom det ville vært i grenselandet for hva som er mulig å spille på en fiolin dersom det var oktaven over, selv om man med flageoletter vil kunne nå så høye toner. Jeg vil i alle tilfeller, fra et klangperspektiv, også argumentere for å plassere stryken i et register med litt tykkelse på tonen siden man i pianopartituret bare delvis befinner seg i instrumentets tynneste register. Dersom bare den lyseste fiolinstemmen spilte flageoletter tror jeg det ville blandet seg dårlig med de øvrige strykestemmene.

Etterhvert som flere elementer blir introdusert i partituret vil nødvendigvis strykernes rolle bli dertil redusert, selv om også de øker i dynamikk. Det første nye elementet som

1. 1. fiolin, 1.2. fiolin, 1. bratsj

2. 1. fiolin, 2.2. fiolin, 1. cello

Horn 1-4

Bassklarinett

2. Cello

pizz

Kontrabass

Tuba

5

klarinett 1 og 2, obo 1, 2 og 3, fløyte 1, 2 og 3

Bratsj (div.), 2. fiolin (div.), 1. fiolin (div.)

Trombone

1. og 2. Cello

Figur: 33

inkluderes er treblåsen de siste tre taktene av figur 33. De legger akkorder disponert etter det Piston kaller *superposition* (over/underplassering), og underbygger akkordene som høyrehånden starter hver takt med i de tilsvarende taktene illustrert i figur 32. De lange helnotene klinger åpenbart mye lengre enn et piano vil være i stand til i det registeret. Etterhvert som *Promenade*-temaet blir presentert, av både messing og treblås, er det lite igjen av partituret som minner om arpeggiofiguren Mussorgsky har skrevet.

Disse taktene, og hele *klokketemaet* forøvrig er et godt eksempel på en arrangørs tolkning av komponistens overordnede intensjoner. Jeg skal ikke spekulere i hvorfor Ravel har valgt å overse linjen fullstendig, det ville vært rimelig lett å gjengi den dersom han ønsket det og om man ser bort fra sustainfunksjonen. Han kunne for eksempel lagt den i harpen dersom han ønsket et attack som minnet litt om piano, eventuelt i pikkolofløyten hvis han ville ha et mer legato uttrykk, eller *dovetail*-et strykere. I alle fall må Ravel ha falt ned på den løsningen han har med utgangspunkt i at det ville være den beste måten å gjengi innholdet i pianopartituret uten å faktisk spille det som står der. Jeg opplever det som en adekvat løsning ettersom høyre hånd i pianopartituret faktisk danner en type tilsvarende uro som strykearrangementet til Ravel. Man kan dessuten spørre seg hvilken funksjon det var Mussorgsky ønsket at høyrehånden skulle ha. Pianolinjen danner ingen fullstendige akkorder, en funksjon som forøvrig er ivaretatt av venstrehanden, og intervallene er så store at det er vanskelig å høre det som en melodi. Klangteppet er dermed funksjonen man sitter igjen med, ved siden av den perkusive kvaliteten i pianoet, et element Ravel ikke inkluderer eller erstatter. Til gjengjeld blir den gradvise oppbygningen til siste del av satsen enda tydeligere ved den tilslørte triolrytmikken som strykerne spiller, og det kan tenkes at det er motivasjonen for å utelate høyrehåndslinjen. Jeg savner likevel effekten av disse store intervallene som går oppover og nedover, og som danner en pulserende rytme i pianopartituret. I så måte opplever jeg Ravels løsning som litt flatere enn originalen.

Woods orkestrering av denne delen er svært forskjellig fra Ravels løsning, selv om begge har gjort et forsøk på å tolke de overordnede intensjonene hos Mussorgsky. Der Ravel har valgt å gjengi høyrehånden som en type flimmer hos strykerne har Wood heller laget en triolfigur hos 1. fiolin som 2. fiolin og bratsj skyggelegger i primært ters- og kvintavstand (se figur 34)⁶⁴. Disse linjene, som er lagt helt i grenseland for hva som er mulig å spille på fiolin, gjør en bedre jobb med å gjengi Mussorgskys høyrehåndslinje i forhold til Ravels løsning. De tilfører denne delen noe av den samme pulserende effekten som man også kan finne i pianopartituret. Det faktum at Woods linje ikke dekker nøyaktig de samme tonene som Mussorgsky kan man tilgi i kraft av at linjen på piano i større grad fungerer som en gest heller enn et melodisk tema, eller noe tilsvarende man kunne forvente at skulle bli gjengitt melodisk presist. Tregheten og den homogene klangen fra strykerne fyller også til en viss grad funksjonen til sustainpedalen på et piano, uten at det er en selvfølge at en strykergruppe vil gjøre det, men i dette tilfellet er det to årsaker til at denne effekten

⁶⁴ Ettersom det er høyrehånden jeg anser som viktigst å belyse har jeg utelatt mange av messing-instrumentene i min reduksjon. De som er inkludert ligger på samme system og benevnes bare som diverse messing.

oppstår. Den ene er rimelig universell for store grupper med like instrumenter nemlig tregheten i presisjon som gir en type *chorus*⁶⁵-effekt og dermed tilslører attackene. Den andre årsaken ligger i utformingen av skyggestemmene. Det er tonegjentakelser i overgangen mellom nesten alle triolene, altså, når henholdsvis 1.- og 2. fiolin spiller en A^b og en C på den første 8-delen i triolen, og A^b og en F på den andre 8-delen i triolen har A^b-en i realiteten hengt over inn i neste akkord og gir dermed en slags sustain til den tonen. Sammen med chorus-effekten og sett i lys av frasebuene Wood har notert for stryk vil man nesten ikke merke at det er en annen gruppe som spiller A^b-en andre gang.

The image displays a musical score for a string and woodwind ensemble, labeled 'Figur: 34'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Treblås (Woodwinds), Diverse messing (Various brass), Tuba/fagott/cello/kontrabass (Tuba/bassoon/cello/contrabass), Pauker (Drum), and Fiolin I, II/Bratsj (Violin I, II/Brass). The second system repeats these parts. The Treblås part is marked with a forte (ff) dynamic and features complex rhythmic patterns with triplets. The Diverse messing part also features complex rhythmic patterns. The Tuba/fagott/cello/kontrabass part has a more rhythmic pattern. The Pauker part has a simple rhythmic pattern. The Fiolin I, II/Bratsj part is marked with a forte (ff) dynamic and features complex rhythmic patterns with triplets. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Figur: 34

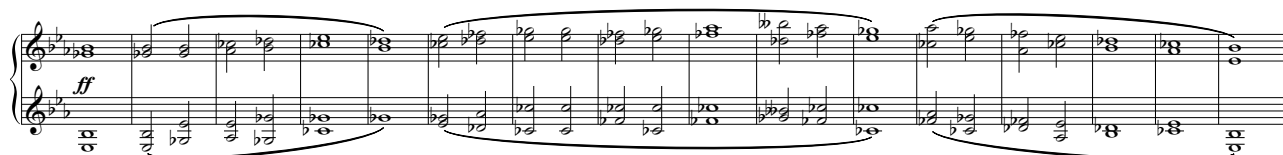
Slik jeg tolker pianopartituret er det venstrehånden som skal være i fokus, mens høyrehånden fungerer mer som en akkompagnementfigur. Denne tolkningen tror jeg det vil være en bred konsensus om sett i lys av at det er en rekke partituranalytikere som har

⁶⁵ En effekt man typisk legger på et soloinstrument i studio. Man dobler hovedsignalet med en eller flere forsinkelser av det samme sporet. En uunngåelig effekt i korsang og navnet stammer derfra.

titulert denne delen som klokkepartiet, eller et tilsvarende navn. Da er det nettopp venstrehåndsstemmens vekslinger mellom akkorder på det første slaget, og en mørk tone som svarer den på tredjeslaget som minner om pendelen i en klokke. En konsekvens av at Wood erstatter høyrehåndsfiguren med den skyggelagte linjen/arpeggioen hos strykerne er at den teksturen blir mye tykkere sammenlignet med det lyse registeret på et piano. Dermed tar den stemmen uforholdsmessig mye plass i partituret, og messingen som primært dekker venstrehånden, og ifølge min analyse skal være i fokus, må konkurrere om posisjonen i forgrunnen.

Et annet element som tar mye plass i denne delen av partituret er de lyse treblåserne. Deres funksjon er nok også å gjengi høyrehånden, i alle fall med tanke på registeret de dekker, men melodisk er det åpenbart langt fra likt. Som man kan se i reduksjonen er de spredt ut over et stort register og i så måte tykt orkestrert, men instrumentenes timbre er ganske tynn i det registeret og de vil derfor ikke dominere så mye. Særlig med tanke på messingen som spiller både sterkt og tykt her. Kombinasjonen av strykernes 8-delstrioler og treblåsernes 8-deler anser jeg som en av de mest spennende teknikkene Wood tar i bruk i hele sin orkestrering, til tross for at ingen av de har så mye til felles med pianopartituret. Det er igjen de overordnede intensjonene jeg mener kommer til sin rett. Uroen som jeg tidligere har argumentert for at Ravel gjengir kommer enda bedre til uttrykk hos Wood. Mussorgskys fallende og stigende ufullstendige harmonikk med både dissonerende og konsonerende klanger blir her gjengitt som en tilsvarende rytmisk utilfredshet som forløser seg gradvis på samme måte som i pianopartituret.

3.5.4 Hymnen



Figur: 35

Hymnen Mussorgsky har tolket i denne satsen har Stasov identifisert til å være «*As you are baptized in Christ*»⁶⁶ (Se figur 35). Den er i utgangspunktet uproblematisk å oversette, men som jeg nevnte innledningsvis så byr den på en litt spesiell tolkningsutfordring knyttet til dynamikken *andre* gangen den blir presentert. Her har Ravel og Wood plassert

⁶⁶ Russ 1992:48

seg på helt motsatte sider. I Mussorgskys partitur er det notert **ff** og det samme gjelder begge de editerte utgavene, så det hersker liten tvil om hva som har vært utgangspunktet. Ravel velger til tross for dette en ganske drastisk terrassedynamikk i forhold til forrige del av satsen og går ned til **p** i sin versjon. Det er liten grunn til å vise til en reduksjon av hans orkestrering for den er nesten helt tro mot Mussorgskys partitur, bare av og til er det fylt litt igjen mellom høyre og venstre hånd. Alt er disponert ut i treblåsen. Dette valget av instrumentering synes jeg er interessant, lyden av det rene treblåserensemblet kan minne litt om et pipeorgel og det virker plausibelt at dette er en referanse Ravel bruker bevisst for å underbygge at dette er en hymne. Det starter med fagott på venstrehåndsstemmen og klarinett på høyrehåndsstemmen. Klarinettene dobles av fløyte etter 5 takter, og obo etter 9 takter, tidvis dobler noen av de lyse instrumentene fagottstemmen også. Selv om dette dynamisk ikke er helt i Mussorgskys ånd er det lett å forstå hvorfor Ravel har løst det på denne måten. Pianoet vil som nevnt tidligere gå ned i dynamikk av at registeromfanget blir så drastisk redusert og jeg mener det er betimelig med et lite pusterom etter den voldsomme dynamikken som dominerer delen før. På den andre siden blir forskjellen mellom første gang hymnen presenteres og andre gang veldig liten hos Ravel, bortsett fra at det er forskjellige tonearter. Mussorgsky har notert **p** første gang den presenteres og da er det nærliggende å tro at han ønsket en reell endring av uttrykket andre gang, ettersom han da har notert de samme tonene i **ff**. Kanskje ville det vært en bedre løsning å redusere orkesteret slik Ravel gjør, men å la de utvalgte instrumentene spille styrkegradene slik Mussorgsky ønsket?

Wood går i likhet med Ravel fra tutti orkester til en liten gruppe, men hans valg falt på trompeter, tromboner, eufonium og tuba. I tillegg har han fortykket partituret en del og fylt på med alle akkordtoner man får plass til mellom høyre og venstre hånd. Samtlige instrumenter har tre f-er i partituret og fra et dynamikkperspektiv er dette mer i tråd med Mussorgskys versjon. Å gå fra *tutti* orkester til messing i **fff** vil jeg påstå kan være dynamisk sammenlignbart med piano i **f** over et stort register til piano i **ff** i et lite register. Selv om det passer dynamisk synes jeg valget av instrumenter er litt merkelig. Messing i seg selv er et uproblematisk valg, men det er merkelig at grovmessingen er så overrepresentert i et partitur som hovedsaklig befinner seg over enstrøken C. Man kan særlig merke seg eufoniumstemmen som ligger på bristepunktstadiet de første fem taktene (se figur 36). Et annet utfall av at grovmessingen dominerer lydbildet er at melodistemmen som ligger hos 1. trompet risikerer å drukne ettersom en trombone som spiller **fff** i et høyt register lager en veldig sterk og skjærende lyd. Her er det også stor forskjell på

innspillinger og da kan naturligvis miksing og plassering av mikrofoner påvirke resultatet, men de innspillingene hvor man kan høre den øverste melodistemmen klart og tydelig er 1. trompeten ofte doblet. Dette legger ikke Wood opp til i sitt partitur, men er en løsning som dirigenter formodentlig har funnet nødvendig. Wood er også ganske inkonsekvent på hvor mange oktavdoblinger det er av melodien, han varierer mellom 5 og 2 instrumenter noe som også bidrar til at melodien tidvis forsvinner til fordel for en understemme, typisk en av trombonene. Ravel på sin side er nøye med å alltid legge på en ekstra melodistemme når han tilfører flere instrumenter til understemmene i hymnen.

The image displays two systems of musical notation for brass instruments. The first system includes parts for Trumpet in C, Trombone, Tuba, Euphonium, and Mushroom bells. The second system includes parts for C Tpt., Tbn., Tba., Euph., and Chim. The notation is dense, with many notes beamed together, indicating complex textures and doublings. Dynamic markings such as *fff* and *mf* are present. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

Figur: 36

Oppsummering og konklusjon

I løpet av denne oppgaven har jeg illustrert noen kvaliteter som er unik for pianoet, i tillegg til å drøfte hvordan jeg opplever at disse kommer til uttrykk i Maurice Ravels og Henry Woods orkestrering av *Bilder fra en utstilling*. Som jeg problematiserte innledningsvis i denne oppgaven er det urimelige å bruke kvaliteten på oversettelsen som premiss for å vurdere kvaliteten på arrangementene. I den grad dette standpunktet er endret siden jeg startet prosessen er det i så fall nå styrket. Å skulle formulere en entydig, utfyllende og oppsummerende konklusjon tror jeg ikke vil være mulig hverken med utgangspunkt i mine analyser, eller i en betraktelig større oppgave med et større sett av analyser. Mangfoldet av faktorer å ta inn over seg er enorm. Jeg har heller aldri hatt som ambisjon eller problemstilling å finne ut hvem som gjør den beste jobben som arrangør hverken i et overordnet musikalsk perspektiv, eller rent teknisk som en oversettelse. Ydmykt anerkjenner jeg at Ravels raffinement som orkestrator er beundringsverdig uavhengig av hvor presist han oversetter Liszt-oktaver, og Woods kraftige og tykke arrangement henter frem noen dramatiske kvaliteter som en pianist bare kan drømme om.

Jeg har bevisst lett etter de stedene i partiturene til Wood og Ravel som etter min mening har størst diskrepans mellom piano- og orkesterversjonene, og hvor pianistiske effekter går tapt og blir erstattet med noe annet i orkesteret. Melodien i *Gnouns* forsvinner delvis i begge arrangementene, og den karakteristiske kvinten i *Bydlo* er også vanskelig å hente ut. Tremoloen i *Con mortuis in lingua mortua* er uoversettelig, og det samme gjelder Liszt-oktavene i *Baba-Yaga*. Det jeg omtrent aldri nevner er alle de stedene arrangørene gjør inspirerte og kreative løsninger som ikke nødvendigvis er motivert av en presis oversettelse, men heller å utnytte potensialet i et orkester. Ravels trompetsolo i *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, eller den lekne og transparente løsningen for fløyte, harpe og 2. fiolin i 5. sats er manifestasjoner på hans enorme kapasitet som arrangør. Å liste opp gode egenskaper ved denne orkestreringen er en smal sak. Selv om Wood kanskje ikke viser et like stort omfang av orkesterteknikker er også hans arrangement spekket med gode og kreative løsninger, og som jeg har nevnt tidligere er hans uttrykk på et generelt grunnlag nærmere Mussorgskys tidvis brutale komposisjonstil. På samme måte som Wood forsøkte å fjerne verket sitt fra orkesterkanon etter å ha hørt Ravels orkestrering gjorde Edvard Grieg det samme med sin eneste symfoni etter å ha hørt Johan Svendsens 1.

symfoni⁶⁷. Og på samme måte som Moskva Radios Symfoniorkester under ledelse av Vitalij Katajev i 1981, trosset Edvard Griegs forbud mot å fremføre hans forbudte symfoni - som resulterte i at partituret ble trykt og utgitt også i Norge - er det på høy tid at Woods orkestrering også blir tilgjengelig som et utgitt partitur, og ikke bare låst ned i arkivene til Royal Academy of Arts.

Problemstillingen min i arbeidet med denne oppgaven kan man oppleve som irrelevant, unødvendig hypotetisk og direkte umusikalsk i kraft av at den nærmest kritiserer et orkester for å ikke høres ut som et piano, men jeg håper oppgaven ikke leses på den måten. Det jeg har ønsket å belyse er at mye går tapt i oversettelser, og det er et aspekt man typisk har oversett i tradisjonelle analyser. Også i den klassiske musikktradisjonen er det viktig å forholde seg til mer enn den tradisjonelle struktur- og funksjonsorienterte analysen når man analyserer. Kanskje kan det til og med være en idé å implementere fenomenet *sound* slik man bruker det i populærmusikalsk produksjonanalyse? Det er tross alt på ingen måte likegyldig hvilket instrument som spiller tonene i akkorden. I den sammenhengen er det viktig å nevne at jeg på ingen måte opplever noen form for likegyldighet i arrangementene til Wood og Ravel. De har begge etter beste evne forsøkt å ta musikken til et nytt nivå, og de har etter min mening tilført mer enn de har mistet i prosessen.

Hvis jeg likevel skal våge meg inn på et slags oppsummerende svar på min egen problemstilling vil jeg hevde at ingen av arrangørene har gått inn i materialet med ambisjonen om å bare oversette. Jeg har ved flere anledninger i mine analyser påpekt aspekter ved orkestreringene som jeg anser som uheldige, eller lite overbevisende i oversettelsesøyemed. Samtidig har jeg forsøkt å trekke slutninger om hvorfor arrangørene har valgt å gjøre det på den måten. Ofte har det vist seg at det er pragmatiske hensyn, men noen valg er også åpenbart estetisk, da kan man nevne glissandoen i *Gnomus*, klokketemaet i *Porten i Kiev* eller Woods klokkeinterlude i *Baba-Yaga*. Selv om disse valgene ikke kan forsvares som oversettelser er det likevel løsninger som fungerer godt musikalsk, kanskje med unntak av klokkeinterludet som jeg ser på som et noe uinspirert valg, og muligens en enkel løsning på et parti som ellers er vanskelig å orkestrere (må ikke forveksles med *klokketemaet*). I alle tilfellene mister man noen effekter fra pianoversjonen som jeg genuint savner når jeg hører orkestreringene, selv om de tilfredsstiller på andre områder.

⁶⁷ Erlandsen 2011

I sum har jeg foretatt en kritisk lesning av Ravels og Woods orkestreringer i lys av klaverversjonen, og de pianoteknikkene jeg har sett på er et smalt utvalg av de som finnes, både i *Bilder fra en utstilling* og i pianokanon forøvrig. Dermed er denne oppgaven bare starten på et tema som kan utfylles ytterligere, og er et felt med potensiale for å implementere enda flere aspekter. Både performativitet og spektrale analyser kunne vært interessante elementer å se nærmere på i konteksten av oversettelse, men det har det vært lite rom for i min gjennomgang av satsene. Det kunne også vært interessant å gjøre et forsøk på å orkestrere dette verket med fokus på å oversette teknikkene helt presist, og dermed forsket på hvor nærme man kan komme en komplett oversettelse. Ikke fordi man nødvendigvis alltid skal orkestrere nærmest mulig originalen, men for å øke paletten av teknikker som kan implementeres i en orkestrering.

Praktisk del

4.Arthur Honegger - Sarabande

Arthur Honegger skrev i 1920 det korte, men likevel intrikate pianostykket *Sarabande* til utgivelsen av *L'Album des Six*, et kompendium bestående av seks forskjellige pianostykker. Dette var et samarbeid mellom ham og de andre komponistene i *Les Six*, et usannsynlig komponistkollektiv bestående av svært forskjellige komponister som tilfeldigvis kjente hverandre og som skrev hvert sitt stykke til utgivelsen. Anekdotisk passende er navnet *Les Six* inspirert av *The five* (også kjent som Balakirev-kretsen)⁶⁸ som Mussorgsky var en del av, men der stopper på mange måter fellestrekkene, i alle fall sett fra et harmonisk/melodisk perspektiv.

Der Mussorgsky ofte har entydig harmonikk hvor hver akkord tydelig er skilt fra den forrige, har Honegger en mye vagere tonalitet hvor akkordene ofte flyter over i hverandre. Behandlingen av melodi er også veldig forskjellig i *Sarabande* sammenlignet med de forskjellige satsene i *Bilder fra en utstilling*, og mye av den generelle karakteristikken av harmonikken passer også for melodien. Mussorgsky har gjerne en tydelig forgrunn som representerer melodien, mens Honegger ofte integrerer melodien som en del av harmonikken. Det innebærer at man av og til opplever en melodi i front, men den kan plutselig forsvinne inn i figurene som i utgangspunktet dannet det harmoniske grunnlaget. Til tross for ulikhetene, er det flere fellestrekk som er av interesse i forbindelse med oversettelse, men de faktorene ligger på et mer overordnet plan. Begge verkene er åpenbart skrevet for piano, selv om pianistiske effekter benyttes i forskjellig grad. *Sarabande* er en ABA'-form, noe som også er et typisk trekk i mange av satsene i *Bilder fra en utstilling*. Det mest interessante fellestrekket er likevel den konseptuelle innfallsvinkelen som gjelder både *Sarabande* og satsene enkeltvis hos Mussorgsky. De tar begge utgangspunkt i et kort, men likevel fullverdig, stykke musikk som etablerer en stemning som beholdes fra start til slutt. Uavhengig av hvorvidt det har en direkte musikalsk relevans til stykkene/satsene som kommer før eller etter.

Dette er en problemstilling som både Wood og Ravel må ha forholdt seg til i sine orkestreringer av *Bilder fra en utstilling*. Hvis jeg skulle orkestrert alle stykkene i *L'Album des Six* ville det ha vært et viktig hensyn å ta for meg også, selv om det åpenbart er en

⁶⁸ Les six - French composers (ukjent publiseringsår)

forskjell på *Sarabande*, som er ett av flere uavhengige stykker i en katalog, og satsene i *Bilder fra en utstilling* som i utgangspunktet skal fremføres som ett stort verk. Det er ikke dermed sagt at jeg ikke forholder meg til stykkene som omkranser *Sarabande*, men ettersom jeg ikke har orkestrert dem kan jeg heller ikke kontrastere dem. Friheten min i valg av uttrykk blir dermed større sett i forhold til Ravel og Wood som til enhver tid måtte tenke på hvordan deres orkestrering passet inn med de satsene som hadde kommet før, og de som kom etter. I tillegg hadde Ravel og Wood et program å forholde seg til, selv om det er uklart i hvor stor grad de faktisk har gjort det. Jeg på min side har ikke det og navnet *Sarabande* har ingen betydning utover å beskrive sjangeren: En sakte dans i tre-takt⁶⁹. Dermed står jeg veldig fritt når jeg skal gjøre min analyse av pianistiske effekter og teknikker i stykket, og kan samtidig i stor grad fokusere på å få de implementert i mitt arrangement av *Sarabande*.

Jeg har valgt akkurat dette stykket både på grunn av de ovenfornevnte konseptuelle fellestrekkene med *Bilder fra en utstilling*, men også fordi det øvrige musikalske uttrykket er veldig forskjellig. Denne oppgaven i sin helhet handler som kjent nettopp om å peke på problemer knyttet til oversettelse, og i kraft av at Honegger benytter seg av noen andre teknikker enn Mussorgsky åpner dette stykket for å belyse disse også. Samtidig var det et poeng for meg å ikke forsøke meg på en av Mussorgskys satser, både fordi de er så ettertrykkelig utprøvd, men også for å kunne illustrere at teknikkene tatt i bruk av Wood og Ravel har overføringsverdi til andre stykker og verk.

4.1 *Sarabande* for piano

Dette stykket, som vises i sin helhet på neste side (figur 37⁷⁰ (jeg har satt inn taktnumrene)), har i likhet med *Bilder fra en utstilling* noen kvaliteter som egner seg svært godt for piano. Men det har også andre elementer som kan få en til å tenke at det er skrevet for et annet format, selv om dette i sum er et mer typisk pianostykke, i alle fall sett fra den europeiske pianokanonens perspektiv. Det er, slik jeg ser det, i hovedsak to faktorer som veier i favør av at det kan kle et annet medium bedre. Det ene er at det ganske ofte kommer umenneskelig store grep i venstrehånden som nødvendigvis må løses som en arpeggio, og det andre er mangfoldet av forskjellige linjer som skjer parallelt, og som det rent teknisk er svært krevende å yte rettferdighet. Jeg vil gå nærmere inn på begge disse faktorene under.

⁶⁹ *Sarabande* - dance. (ukjent publiseringsår)

⁷⁰ Det er glemt å sette inn oppløsningstegn for den enstrøkne c-en i takt 14 (3. 8-del). Det må være en trykkfeil ettersom alle innspillinger og andre noter jeg har sett av dette stykket har en c og ikke en C#.

Sarabande

pour Piano.

1

A. HONEGGER.

(♩ = 63)

sostenuto

p

6

pp

12

18

Poco rit.

Tempo

pp legato

mf expressif.

22

Cédez.

dim.

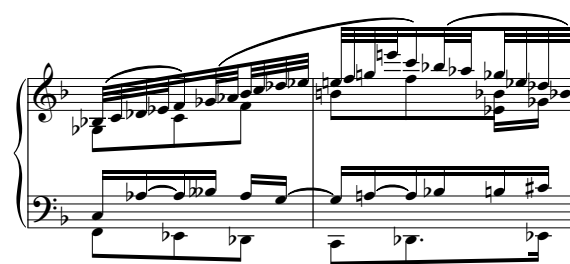
pp

Figur: 37

4.1.1 Store grep i venstre hånd

Det er en konvensjon for pianister å bryte opp akkorder som er for store for hånden, og i så måte er det udramatisk å notere akkorder over et så stort register som Honegger har gjort her. Men det er likevel ikke nødvendigvis entydig hvordan de skal tolkes. Skal akkorden brytes ovenfra og ned, eller motsatt? Skal den øverste eller den nederste tonen i akkorden settes sammen med høyrehånden? Når dette skal overføres til orkester får man den samme problemstilling som jeg tidligere har nevnt i forbindelse med forslagsnoter i *Porten i Kiev*. Skal hele akkorden settes samtidig i orkesteret, eller skal man bryte den opp slik en pianist ville gjort?

I takt 11 kan man merke seg A^b-en, i venstre hånd, som henger over samtidig som man skal spille en E^b (figur 38 viser takt 11 og 12). En slik problemstilling kunne blitt løst ved å bruke sustain-pedalen, men i dette tilfellet vil det fungere dårlig ettersom pedalen må slippes



Figur: 38

før E^b-en settes for å unngå at den klinger sammen med den åpne kvinten som settes på første slag. Denne problemstillingen går igjen i flere av akkordene i takten, men vil kunne løses dersom man bruker høyrehånden på noen av tonene, i alle fall frem til den siste 16-delen som overbindes til takt 12. G-en som skal klinge sammen med C-en i takt 12 vil være helt umulig å gjennomføre for en pianist uten at det går på bekostning av D^b-en (siste 8-del i takt 11) som da må slippes for tidlig. På neste 16-del i takt 12 får man den samme problematikken med A-en som i utgangspunktet skal klinge sammen med D^b-en. Heller ikke dette vil la seg gjøre. I tillegg dukker det her opp en spesielt stor utfordring dersom dette skal orkestreres for en besetning som faktisk kan spille det slik det står. Som jeg har konstatert over gir notebildet feilaktig informasjon om hvordan notene i realiteten vil klinge på et piano, og dermed må man ta et valg i sin oversettelse. Skal det spilles som det står, eller slik det vil klinge? De fleste eksemplene på problematikken knyttet til for store grep for venstrehånden er ganske udramatisk ettersom informasjonen i notebildet i hovedsak utgjør konsonerende klanger sett i relasjon til tonene forøvrig i akkorden. Men ser man på både høyrehånden og venstrehånden på den 2. 8-delen i takt 12 utgjør A-en en #5, eller ^b13 i akkorden som man på piano i realiteten ikke vil høre, men som unektelig vil stikke seg ut dersom den får klinge i et orkester. Jeg vil komme tilbake til denne problemstillingen og andre tilsvarende utfordringer i analysen av min egen orkestrering.

Andre eksempler på store grep som må løses på forskjellige måter kan man, i tillegg til takt 11 og 12, også merke seg i takt 13 (3. 8-del), takt 14 (1. 8-del), takt 24. (1. 8-del), takt 25 (2. og 3. 8-del) og takt 26. De store grepene i venstre hånd som kommer fra og med takt 19 er også spesielt teknisk krevende for pianisten ettersom melodien på dette tidspunktet ligger i venstrehånd og skal spilles **mf** mens resten av hånden skal spille **pp**.

4.1.2 Polyfoni

Det andre aspektet som gjør dette egnet for en orkestrering, og kanskje mindre egnet for piano er, som jeg nevnte over, mangfoldet av linjer. Flere linjer er ikke isolert sett et argument for at det ikke kler piano, og Johan Sebastian Bach har med sine fuger illustrert at flere linjer parallelt i aller høyeste grad kan komme til sin rett på tangentinstrumenter. Men dette stykket skiller seg ut fra barokk stil på så mange måter at en sammenligning med Bachs fuger ikke er treffende, særlig fordi *Sarabande* er skrevet for et moderne piano, mens Bach skrev for cembalo og orgel. En annen viktig forskjell på dette stykket, og for eksempel fuger, er at disse linjene kommer og går som de vil, tilsynelatende uten noe systematikk ut over komponistens estetiske preferanser. Denne måten å komponere på er typisk for nettopp orkestermusikk hvor et lite tema kan smyge seg inn i en av instrumentgruppene for like fort å forsvinne igjen. På piano er det mye vanskeligere å fargelegge disse linjene forskjellig. Det kan også være vanskelig å skille en obligatstemme fra en stemme som i utgangspunktet skal være likeverdig melodien, slik Walter Piston problematiserer i sin behandling av de syv kategoriene av orkesterteksturer⁷¹. Jeg skal nå forsøke å belyse hvor og hvordan denne problemstillingen manifesterer seg i dette stykket. Ettersom linjene i stor grad overlapper hverandre er det ikke til å unngå å omtale flere av dem på samme tid. For å gjøre det så ryddig som mulig har jeg i mine noteeksempler skilt ut de individuelle stemmene som skjer parallelt i partituret, selv om noen av de samme taktene er illustrert tidligere i kapittelet.

4.1.2.1 Takt 8-14 (se figur 39)

De første taktene av *Sarabande* har en tydelig og ryddig struktur hvor akkorder, melodi og obligatstemmer er tydelig skilt fra hverandre. I Takt 8 dukker to likeverdige melodier opp for første gang. Frem til da har melodien blitt representert av topptonen i høyre hånd, men i denne takten innføres det også en linje spilt i terser av venstre hånd (A). Denne linjen fortsetter inn i takt 9, men da tar høyrehånden over, samtidig som venstrehånden starter

⁷¹ Piston 1955:374-381

Figur: 39

på en ny melodi som jeg vil hevde varer ut takt 10 (D og E). Det kan diskuteres om D og E i takt 9-10 burde være skilt fra hverandre, og det er mulig å tolke D som bare en fargelegging av E, men det er litt enklere å lese stemmene når de er skilt fra hverandre. Hvorvidt melodiene i takt 9 og 10 er likeverdige er definitivt et tolkningsspørsmål, men i takt 11 opplever i alle fall jeg at stemmen i venstre hånd (E) har endret funksjon, og er nå et komp for hovedmelodien som spilles av høyre hånd (A). Ikke bare fordi det er frasebuer i takt 9 og 10, men også fordi høyrehåndens melodi er 32-delsbasert i takt 11 og tar dermed større fokus enn venstre hånd, sammenlignet med taktene før. Likevel er det ikke en helt entydig akkompagnementfunksjon fra takt 11 i venstrehånden. Den øverste stemmen (D) fungerer fra den 2. 8-delen som obligatstemme og fortsetter som dette i alle fall frem til og med den 1. 8-delen i takt 14. Det kan diskuteres om denne stemmen fortsetter etter dette eller om den endrer funksjon. Jeg har i min orkestrering tolket det som en litt lengre linje, men det er vanskelig å si med sikkerhet ettersom det ikke er noen frasebuer eller lignende som gir en indikasjon. Parallelt med disse stemmene er det i tillegg en ekstra obligatstemme i høyrehånden som også starter i takt 11 (B) og varer ut takt 12. På den siste 8-delen i takt 12 starter en tredje obligatstemme i høyrehånden (C) som i takt 13 ender opp sammen med hovedmelodien. For meg virker det mest nærliggende å tenke på de to 16-delene som en opptakt til en ny frase, men man kan naturligvis også tolke det som to tilfeldig innskutte toner for å gjøre akkorden tykkere. Takt 8 i C-stemmen og takt 14 i B-stemmen har ikke nødvendigvis noe å gjøre med de øvrige taktene til de respektive stemmene, men det er linjer fra pianopartituret som måtte plasseres et sted og det er tilfeldig at det ble henholdsvis C- og B-systemet.

4.1.2.2 Takt 15-26

I disse taktene er det også flere parallelle stemmer, men de er betraktelig enklere å fremheve for pianisten, og utgjør i realiteten sjeldent et problem. Her er man tilbake til den ryddige strukturen fra starten av stykket og det er hovedsaklig tre elementer: Melodi fra takt 19 (øverste linje i venstre hånd), obligatstemme (høyre hånd) og harmonikk (nederste stemme i venstre hånd). Noen av grepene gjør det kanskje vanskelig å fremheve melodien tilstrekkelig, men det er likevel ikke umulig (Jfr. min tidligere drøftning vedrørende store grep). Dette gjelder særlig takt 21 3. 8-del, takt 24 1. 8-del og takt 25 2. 8-del.

4.2 Sarabande for orkester

I min orkestrering av *Sarabande* har jeg valgt å skrive for en litt redusert utgave av et symfoniorkester. Det er i hovedsak messinggruppen som er mindre enn vanlig, jeg har bare to trompeter og to horn. Bakgrunnen for dette valget er at det dynamiske registeret som er i bruk i pianopartituret er relativt smalt. I tillegg er det aldri sterkere enn ***p***, bortsett fra melodien i takt 19. Messinginstrumenter er naturligvis i stand til å spille svakt, men for den typen virtuose linjer som dominerer dette partituret er det lettere for treblåsere og strykere. Det er i tillegg et estetikk aspekt ved dette: Jeg så i løpet av arrangementen nesten aldri behovet for en messingstemme, og dermed virket det unaturlig å forsøke å presse det inn. Ravel gjør ofte tilsvarende løsninger i *Bilder fra en utstilling* og særlig i de lyriske og tekniske partiene blir messing utelatt, som for eksempel i 2. og 5. sats hvor treblåsere og strykere (og tidvis melodisk perkusjon) bærer hele satsen.

4.2.1 Forgrunn og bakgrunn

I orkestreringen er det gjort flere generelle estetiske valg. Jeg har valgt å dele opp melodien i det jeg vurderer som naturlige fraser, og de forskjellige instrumentene/instrumentgruppene i orkesteret veksler på å spille disse. Dette strider mot ideen om å oversette nærmest mulig originalen ettersom pianoet ikke har mulighet til å uttrykke den typen klangvariasjon, men jeg har, i likhet med Ravel og Wood, forsøkt å tilpasse meg orkesteridiomer, og klangvariasjon er en naturlig konsekvens av den ambisjonen. Ved siden av at jeg rent estetisk synes det er både naturlig og pent å løse frasene på denne måten, er det også et pragmatisk aspekt ved det. Melodien i dette stykket strekker seg over et veldig stort register, og selv om det i orkesteret finnes instrumenter som dekker hele dette registeret er det likevel naturlig å bruke instrumentene der det er behagelig for utøveren å spille.

I min orkestrering er alltid melodien representert i sitt opprinnelige register, men den dobles også av og til i andre oktaver. Den typen dobling er både en konvensjon i forbindelse med orkestrering, i tillegg til at Ravel og Wood også benytter seg av denne teknikken flere ganger i løpet av *Bilder fra en utstilling*. Det er likevel ingen selvfølge at det vil fungere. I hymnen i *Porten av Kiev* peker jeg på en uheldig balansering i instrumentasjonen hos Wood hvor melodien drukner som en konsekvens, det er en felle jeg har forsøkt å unngå. I det eksemplet er problemet hovedsaklig at det er for mange instrumenter på understemmene, så jeg har forsøkt å være nøye med alltid å forsterke melodien når det innføres flere instrumenter i mitt arrangement. Tidvis har også melodiinstrumentet fått sterkere dynamikk, enn det som er notert i pianopartituret, for å kompensere for et stort orkester. Det kan man eksempelvis se på stemmene til engelsk horn og klarinett på starten av stykket, der har de fått **mp** for å stikke seg ut fra resten av orkesteret som spiller i **p**.

Takt 9-18 er det jeg tolker som B-delen av stykket og dette er kanskje den mest interessante delen sett fra et melodiperspektiv. Som jeg har illustrert over i figur 39, og generelt i delen som omhandler polyfoni, er dette et parti av stykket hvor det tidvis ikke er en klart definert hovedmelodi, men snarere flere kontrapunktiske og homofone linjer. Her har jeg tatt noen estetiske valg som ikke nødvendigvis kan forsvares fra et oversettelsesperspektiv, men som jeg opplevde som nødvendige løsninger for å skape en interessant tekstur. Takt 9-10 er rimelig ukomplisert, der er alle stemmene fra pianopartituret jevnt fordelt på horn, bassklarinett og fagotter, men jeg tar ett grep som tukler med oversettelsen: Harpe, 2. fiolin, bratsj, cello og kontrabass underbygger enkelte av tonene i melodien og skaper en skjev betoning av frasene. Jeg har i min analyse av *Gnomus* kritisert Wood for å gjøre nettopp dette i trombone- og paukestemmen i åpningstemaet, men vil hevde at det i mitt tilfelle er mindre radikalt. Jeg kan ikke rettferdiggjøre det ut over at det er et estetisk valg, men til forskjell fra Wood tar ikke mine stemmer så mye plass som pauker og tromboner, i tillegg til at det aksentuerer melodien til en viss grad på samme måte som en pianist kunne valgt å gjøre det. Attakket i harpe og pizzicato strykere kan dessuten minne litt om pianoets attack. I likhet med pianoversjonen vil det her være mulig å tolke både høyrehånden (horn- og bassklarinettstemmen) og venstrehånden (fagottstemmene) som hovedmelodi.

I takt 11-12 har jeg klart definert topplinjen fra høyrehånden i pianopartituret som hovedmelodi og 1. fiolin spiller den i sin helhet frem til siste 8-del hvor 1. klarinett tar over.

Melodien fargelegges i tillegg av utvalgte treblåsere der det passer for registrene. B-linjen fra figur 39 spilles av 2. trompet de fire første 8-delene, og 1. trompet tar over rollen på de to neste. Denne linjen har jeg fortykket med den trompeten som til enhver tid ikke spiller hovedlinjen, og da har jeg brukt den første meloditonen i hvert 8-delslag. Dette er en stemme man ikke finner i pianoversjonen, men jeg har tre argumenter for å inkludere den i min orkestrering:

1. Det styrker deler av melodien, og retter fokus mot den.
2. Jeg forsøker å simulere sustain-pedalen ved å ha med noen av de lange tonene som vil oppstå når man spiller dette på piano. Slik som Wood også gjør med klokketemaet i *Porten i Kiev*.
3. Jeg anser dette som en av de viktigste understemmene og tror en skyggelegging vil gi den litt mer fokus i konkurranse med hovedmelodien som er doblet flere steder.

D-linjen i figur 39 ligger i 1. fagott og divisi 1. cello. Denne linjen er bevisst tonet ned både for å gi plass til de andre melodiene, men også fordi jeg i større grad anser den som en akkompagnementfunksjon slik jeg nevnte tidligere. E-linjen ligger i kontrabass, 2. cello og 2. fagott. Den ser jeg heller ingen grunn til å underbygge på noe vis ettersom den ligger så langt under de andre stemmene at den vil stikke seg ut i alle tilfeller.

I Takt 13-16 er toppstemmen i høyrehånden skyggelagt i terser og det virker naturlig å tolke det som hovedmelodien. Den har jeg gitt til 1. klarinett som blir doblet av 1. fiolin og etterhvert også 2. fiolin (som tar over stemmen i takt 16), 2. klarinett og 1. fløyte. Her har 1. klarinetten fått en litt sterkere dynamikk for at den skal stikke seg mer ut enn de andre stemmene. Disse taktene skiller seg ut fra resten av stykket ved at stemmene er mer dissonerende i relasjon til hverandre enn det som har vært tendensen så langt, og opplevelsen av fritonalitet blir enda mer påfallende. Dette er av betydning for orkestreringen av melodien fordi de forskjellige instrumentene har variasjoner i timbre som avgjør hvor tydelig de vil stikke seg ut i orkesteret, og man må være bevisst hvilke instrumenter som spiller hvilke stemmer. Jeg har i min orkestrering ønsket å redusere opplevelsen av dissonanser, et valg som kan legitimeres i en oversettelsessammenheng av at en pianist kan velge å gjøre det samme i sin fremførelse av dette stykket. Måten å gjøre denne reduksjonen på er naturligvis ikke å endre det harmoniske utgangspunktet, men heller å variere hvordan stemmene er vektlagt. En av de stemmene som skaper tydelige dissonanser er skyggeleggingen av melodien i takt 15. Den plasserer jeg hos 1. fløyten både

på grunn av fløyten generelt runde klang, men også fordi den i det registeret er betraktelig mindre briljant i forhold til instrumentets øvre register⁷². I takt 17-18 har fortsatt 1. klarinett melodien, men nå er den bare doblet i 2. fiolin.

I takt 19-26 (A') er det en solo cello som har ansvaret for melodien. Ettersom orkesteret spiller **pp** vil det ikke være et problem for den å stikke seg ut, og det kan i tillegg passe med en solist ettersom det i utgangspunktet er en oversettelse av et solostykke. Cellisten må likevel være oppmerksom på at det ikke er solistisk hele veien, for stemmen dobles av 1. horn bortsett fra takt 24 (i takt 23 spiller 2. horn med cello). I de taktene gjør jeg nok et estetisk valg på linje med det en pianist kunne gjort og ønsker å trekke frem obligatstemmene som ligger i høyrehånden hos pianisten. Særlig i takt 24 blir høyrehåndslinjen sentral og spilles av begge klarinettene, 1. og 2. fløyte, fiolinene og bratsjene i tillegg til at dynamikken har økt til **p** i hele orkesteret. Dette er et eksempel på det Piston problematiserer i sin 3. tekstur, nemlig at tolkningen av hvilken stemme som skal være i forgrunn kan være vanskelig.

I takt 25 har solo cello og bassklarinetten begge en decrescendo som lander dynamisk likt med resten av orkesteret i takt 26. Hvis pianopartituret følges strengt skal fortsatt celloen låte sterkest her, men jeg tror lytterens fokus blir tvunget over på høyrehånden når en pianist spiller disse taktene. Det er i hovedsak to årsaker til denne teorien, den ene baserer seg på de store grepene i venstrehånden som tvinger frem en arpeggio hos pianisten og det kan gjøre det vanskelig å skille komp fra melodi. Den andre årsaken, som nok er den viktigste er høyrehåndens plutselige endring av både funksjon og harmonikk. Fra 19-24 har høyrehånden en skyggelagt obligatstemme som bruker lang tid på å flytte seg fra et register til et annet, harmonisk underbygger det tonaliteten av det som spilles i venstrehånden og er dessuten i henhold til harmonikken første gang A-delen presenteres. I takt 25 endrer dette seg. Høyrehånden er fortsatt skyggelagt, men nå er det en tydelig melodisk oppadgående linje som lander i takt 26. Denne linjen skiller seg også ut harmonisk og starter som en heltoneskala, en skala med stor gjenkjennelsesverdi som jeg også tror tar fokus fra melodien som spilles parallelt. I sum opplever jeg disse endringene som så avgjørende at jeg i min orkestrering har valgt å bytte fokus fra cello og bassklarinetten til et mer tutti-orientert uttrykk hvor flere av orkesterets instrumenter underbygger høyrehånden i pianopartituret og gir den funksjon som melodi.

⁷² Adler 2001:181

4.2.2 Utvalgte oversatte elementer

I likhet med satsene i *Bilder fra en utstilling* er det ikke alle elementene i min oversettelse som er like interessante å analysere, men her vil jeg gå nærmere inn på de som har gitt meg mest hodebry i prosessen, og peke på noen av de pianistiske kvalitetene som har forsvunnet som en konsekvens av valgene jeg har tatt.

Utfordringen med takt 11 og 12 er allerede nevnt i forbindelse med store grep, uten at jeg der gikk nærmere inn på hvordan jeg har løst det. I mitt partitur, har jeg valgt å beholde noteverdien slik de er notert i pianopartituret. Selv om noteverdiene da tidvis vil klinge lengre enn i originalen vurderer jeg det som en bedre løsning enn alternativet. Dersom noteverdien skulle blitt redusert fra 8-deler til f.eks. 16-deler ville kvaliteten det har som fraser og linjer blitt redusert. En slik type oppdeling av frasene ville vært uheldig i et stykke som jeg jevnt over opplever som lyrisk, og de legato-kvalitetene det legges opp til bør man derfor forsøke å beholde. Jeg kan naturligvis ikke vite med sikkerhet hva Honegger har ønsket og tenkt, men ettersom han har notert det slik han har, gir det noen indikasjoner på hvordan pianisten skal tenke og hva som kan ha vært en del av hans overordnede intensjoner. Frasebuene og den noterte verdien av notene kan man tolke som Honeggers oppfordring til pianisten om å forsøke å frasere linjene som om de var mulig å spille det slik det står. Jeg faller likevel mellom to stoler i min oversettelse. Ambisjonen har vært å få med de pianistiske kvalitetene, men de forsvinner i mitt arrangement, uavhengig av om mine løsninger stemmer overens med hva Honegger selv ville gjort, eller ikke.

Høyrehånden i taktene 19-25 har jeg løst ved å bruke *dovetail*-teknikken i treblåsen. Med tanke på at dette er en oversettelse er det ikke optimalt å veksle timbre så hyppig som jeg gjør her, men som jeg argumenterer for over er dette en tendens i hele orkestreringen som jeg legitimerer fordi det er orkesteridiomatisk. I tillegg er strykerne den eneste gruppen som alene kunne spilt disse linjene fordi de ikke trenger pustepauser, men jeg ønsket av estetiske årsaker å spare de noen takter for i større grad å kunne bygge opp til takt 24.

Dynamikken har jeg for det meste forsøkt å beholde likt med Honegger, men jeg har tatt noen friheter på samme måte som en pianist kunne funnet det for godt å gjøre det. I takt 8 har eksempelvis alle instrumentene en *decrescendo* som ikke står i pianopartituret. Årsaken til å plassere den der er at orkesteret i takt 9 er betraktelig redusert, og jeg ønsker ikke en for brå overgang til den noterte **pp**-en fra pianopartituret. Her kan det diskuteres om det hadde vært en bedre oversettelse om fagottene, hornet og bassklarinetten fikk spille

p i takt 9 ettersom det blir en slags dobbel decrescendo av at både dynamikken reduseres og at orkesteret blir slankere. Hornene som settes inn for første gang i takt 8 har en ganske tykk klang, så min intensjon har vært at det skal redusere inntrykket av en overdrevet decrescendo. Jeg har lagt på eller trukket fra instrumenter istedenfor å notere crescendo/decrescendo flere steder i partituret, men jeg har også gjort det motsatte. Siste takt skal for eksempel være en veldig svakt satt akkord (**pp**), men jeg ønsker å bruke store deler av orkesteret og har dermed kompensert ved å sette inn en ekstra p.

Siste takt står også som en representant for en annen av innfallsvinklene Wood og Ravel benyttet seg av, nemlig å tette igjen store harmoniske hull i akkordene, selv om det åpenbart er flere anledninger, og større behov for å gjøre det, i *Bilder fra en utstilling*. I pianopartituret er det i siste takt to oktaver og en kvint fra den lyseste tonen i venstre hånd til den mørkeste i høyre hånd. I mitt partitur fyller fiolinene og bratsjene, sammen med 2. klarinett og engelsk horn, igjen litt av dette hullet og avstanden blir bare én oktav og en kvint. Venstrehånden blir også litt fortykket av celloen som dobler den mørkeste basstonen oktaven over. Jeg velger å gjøre det sånn av orkesteridiomatiske og delvis spilletekniske årsaker, men det kan tenkes at teksten blir uforholdsmessig tykk for stykkets opprinnelig uttrykk. Andre eksempler på denne typen fortykkelser kan man se hos 1. og 2. fløyte i takt 7 og 8, harpeglissandoen i opptakt til 7 og i takt 24, engelsk horn takt 12, 1. og 2. fløyte i takt 24, cello, bratsjer, fioliner, fagott, begge klarinetter og engelsk horn i takt 25, 1. cello i takt 1 og takt 19, samt hos 2. cello i takt 23.

Den siste pianistiske kvaliteten jeg vil peke på, og som jeg bare i varierende grad har fått til å implementere, er sustain-pedalen. Dette stykket har vært både lett og vanskelig på samme tid i så henseende. De hyppige og ikke-familiære akkordskiftene fører til at det i liten grad er toner som skal henge over fra den ene akkorden til den neste, og de delene av stykket som preges av den typen harmonikk er takknemlige å orkestrere. Men på den andre siden er det nærliggende med en utstrakt bruk av pedalen i hele B-delen med dens obligatstemmer, samt i takt 1 og 5.

I takt 1 har harpen, kontrabass og cello fått ansvaret for den åpne kvinten som starter stykket. Jeg lar den klinge 'uendelig' i harpen, mens strykerne holder den i fire slag. Det er omtrent så lenge jeg ville ventet at en pianist ville holdt nede pedalen. Ut over det gjør jeg ingen forsøk på å la de andre tonene ha et etterslep tilsvarende effekten av å spille med pedalen nede. Det ville i praksis vært svært vanskelig å gjennomføre og risikoen for at det

resulterer i et grøtete lydbilde er ganske stor. Takt 5 får enda mindre pedaleffekter, det eneste grepet jeg gjør der er å la celloen spille sin C en 8-del lengre enn det som er notert i pianopartituret.

I takt 19 lar jeg igjen kvinten henge 'uendelig' i harpen, mens kontrabassen får fire slag som diminuerer til stillhet, til forskjell fra pianopartituret og min cellostemme som har notert tre 8-deler. I de påfølgende taktene frem til 25 gjør jeg ingen grep for å simulere pedalen, men cello, 2. horn og 2. fagott gir mye av den samme harmoniske informasjonen som spilles av høyrehånden i pianopartituret. I tillegg kommer det flere og flere instrumenter inn som i det minste bidrar til litt lavere presisjon og medfører en slags simulering av forsinkelse i attackene. I takt 25 er det flere instrumenter som bidrar til å skape en pedaleffekt. Bratsj, fiolinene, klarinettene og engelsk horn har fått utformet stemmer som lar enkelte av tonene klinge lengre og dermed lager et teppe som kan minne litt om måten man kunne brukt pedalen i dette stykket.

Etterord

Forskningsspørsmålet mitt for dette kapittelet var å peke de største utfordringene knyttet til oversettelse av Honeggers stykke, men det er ikke et spørsmål det finnes et uttømmende eller entydig svar på. Oversettelse er og blir et subjektivt anliggende, og det beste man kan håpe på er å illustrere hva man selv opplever som mest krevende, og etter beste evne argumentere for hvorfor. Det har jeg forsøkt å gjøre, samtidig som jeg har illustrert hvordan jeg, som arrangør, reflekterer rundt problemstillingene som har oppstått i prosessen.

Til tross for at oversettelse var ambisjonen for orkestreringen, har jeg flere steder i partituret latt min personlige estetikk trumfe intensjonen om en presis oversettelse. Og i likhet med Wood og Ravel har jeg til stadighet måtte finne kompromisser for å beholde uttrykket til både komponisten og instrumentet musikken er skrevet for. Selv om min orkestrering ikke finnes fremført, er det hevet over enhver tvil at konnotasjonene til Honeggers klanglige uttrykk har endret seg i bytte av medium. Som jeg argumenterte for tidlig i kapittel 1 er dette uunngåelig, og orkesteret hverken kan, eller bør låte som et piano. Jeg kan bare håpe at jeg har klart å ivareta noen av de mer overordnede intensjonene til Honegger, og at jeg på en overbevisende måte har overført pianoets idiomer til orkesteridiomer.

Sarabande

Arthur Honegger
Arr. Sverre Tollefsen Laupstad

♩ = 54

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The staves are arranged in a system, with the woodwinds and brass instruments at the top, followed by the harp, and the strings at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp), and articulations (div., tutti). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/8. The score is written for a full orchestra, including Piccolo, Flute I, Flute II, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb I, Clarinet in Bb II, Bass Clarinet in Bb, Bassoon I, Bassoon II, Horn in F I, Horn in F II, Trumpet in Bb I, Trumpet in Bb II, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written for a full orchestra, including Piccolo, Flute I, Flute II, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb I, Clarinet in Bb II, Bass Clarinet in Bb, Bassoon I, Bassoon II, Horn in F I, Horn in F II, Trumpet in Bb I, Trumpet in Bb II, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written for a full orchestra, including Piccolo, Flute I, Flute II, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb I, Clarinet in Bb II, Bass Clarinet in Bb, Bassoon I, Bassoon II, Horn in F I, Horn in F II, Trumpet in Bb I, Trumpet in Bb II, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

poco rit.

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob.

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I

Hn. II

Tpt. I

Tpt. II

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz

arco

pp

p

mp

col vln I

col vlc

mute

tutti

div

poco rit.

♩ = 54

19

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob.

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II

B. Cl.

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I

Hn. II

Tpt. I

Tpt. II

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

col solo cello

Solo col horn I

tutti

rit.

Kilder

- Adler, Samuel. 2001. *The study of orchestration (3rd ed)*. New York
W. W. Norton & Company, Inc.
- Alexander, Peter Lawrence. 2009. *How Ravel Orchestrated: Mother Goose Suite*.
Virginia. Alexander Publishing
- Bricard, Nancy. 2002. *Mussorgsky -- Pictures at an Exhibition*. London, Alfred Music.
- Chessa, Luciano. 2012. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*.
California. University of California Press.
- Choi, Hoon. 2012. *Correcting the Record: A comparison of Vladimir Ashkenazy's urtext-based edition of Pictures at an Exhibition with orchestration by Ravel and Stokowski*. Ikke utgitt, forberedende ph.d.-avhandling ved University of North Texas.
- Erlandsen, Anita. (2011 08. januar). Griegs forbudte symfoni. NRK.no.
<http://www.nrk.no/arkiv/artikkel/griegs-forbudte-symfoni-1.7455003>
- Godøy, Rolf Inge. 1993. *Skisse til instrumentasjonsanalytisk systematikk*. Ikke publisert.
- Halmrast, Tor. 2013. *Klangen. En Huskeliste om lyd, akustikk og musikk*. (Versjon August 2013) Kompendium ved Institutt for musikkvitenskap UiO. Ikke utgitt.
- Klein, Jason. 1980. *Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: A comparative Analysis of several orchestrations*. Stanford. Stanford University press.
- Les six - French composers. (ukjent publiseringsår). *Encyclopedia Britannica*.
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/547009/Les-Six>
- Maes, Francis. 1996. *A History of Russian music: From Kamarinskaya to Babi Yar*.
Berkeley og Los Angeles. University of California Press.

- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotions and meaning in music*. Chicago.
University of Chicago Press
- Piston, Walter. 1955. *Orchestration*. USA. W. W. Norton & Company
- Russ, Michael. 1992. *Mussorgsky: Pictures at an exhibition*. Cambridge.
Cambridge University Press
- Russell, Daniel A. 1997. *Hammer nonlinearity, dynamics and the piano sound*. [lesedato: 02.04.2015] <http://www.acs.psu.edu/drussell/Piano/Dynamics.html>
- Sarabande - dance. (ukjent publiseringsår). *Encyclopedia Britannica*.
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/523858/sarabande>
- Scott, Derek B. 1997. *Orientalism and Musical Style*. [lesedato: 02.04.2015]
<http://www.leeds.ac.uk/music/Info/critmus/articles/1997/02/01.html>
- Tuba. (2015). *Wikipedia*.
Hentet fra <http://en.wikipedia.org/wiki/Tuba>
- Vladimir Stasov. (2013). *Wikipedia*.
Hentet fra [http://nn.wikipedia.org/wiki/Vladimir Stasov](http://nn.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Stasov)
- Vladimir I - Grand prince of Kiev. 2014. *Encyclopedia Britannica*.
Hentet fra <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/631547/Vladimir-I>

Partiturer

- Liszt, Franz. *Réminiscences de La juive*. Schlesinger. 1836.
- Mussorgsky, Modest. *Pictures at an Exhibition*. (Rimsky-korsakovs editering). 1886.
- Mussorgsky, Modest. *Pictures at an Exhibition*. (Otto Gustav Thümers editering). 1914.

Prokofiev, Sergei. *Skytisk suite*. Moskva. A. Gutheil. 1923.

Ravel, Maurice. *Tableaux d'une Exposition*. 1922

Wood, Henry. *Pictures at an Exhibition*. 1915

Partiturene til

Modest Mussorgsky, Maurice Ravel og Henry Wood er i en kort periode tilgjengelig i sin helhet her:
https://www.dropbox.com/sh/9372hfnjfyblzf/AAA3dg_pmr3q_R-pLemtPOR7a?dl=0

Sentrale innspillinger

Andsnes, Leif Ove. (2009). *Mussorgsky: Pictures reframed* [CD]. EMI Records.

Bertsch, Bettina Barbara. (2003). *Honegger, A.: Cello Sonatina / Poulenc, F.: Cello Sonata / Milhaud, D.: Cello Sonata, Op. 377 (Chamber Music of the Groupe Des Six)* [CD]. Musicaphon

Breiner, Peter. (2013). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition - Songs & Dances of Death - The Nursery (Orchestrated by Peter Breiner)* [CD]. Naxos.

Finnsih Radio Symphony Orchestra. (1986). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition/St. John's Night on Bald Mountain*. [CD]. Bis.

Horowitz, Vladimir. (1992). *Tchaikovsky: Piano Cencerto No. 1, NBC Symphony Orchestra; Mussorgsky: Pictures at an Exhibition* [CD]. BMG Entertainment.

London Philharmonic Orchestra. (2007). *Orchestrations by Sir Henry Wood* [CD]. Lyrita

von Karajan, Herbert, Berliner Philharmoniker. (1987). *Ravel: Boléro, Rapsodie espagnole / Mussorgsky: Pictures at an Exhibition* [CD]. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg.

Tsujii, Nobuyuki. 2010. *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition* [CD]. Avex Entertainment Inc.